

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 20 numéro 1
hiver 1992

la TRANSMISSION



DOSSIER Jacques CARDINAL Anne Élane CLICHE Lise FONTAINE Simon HAREL Barbara HAVERCROFT
Christiane KÈGLE Catherine MAVRIKAKIS Robert RICHARD Fernande SAINT-MARTIN
ARTICLES DIVERS Franck EVRARD Thérèse PAQUIN Manon REGIMBALD *Photographies* Barbara CLAUS

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsable du présent numéro : Anne Élane CLICHE. Photo de la page couverture : Barbara CLAUS, *Sans titre*, 1991, projections négatives et une image (détail).

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Louise MILOT, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Éric LANDOWSKI, École des Hautes Études en sciences sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

la TRANSMISSION

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité d'Anne Élane Cliche

<i>Présentation du dossier</i> / Anne Élane Cliche	6
Passer au rang de père... / Simon Harel	9
Noms de lieux : lieu du nom. <i>La langue paternelle dans Running in the Family de Michael Ondaatje</i> / Lise Fontaine	19
S'exécuter... ou la transmission du Bédit discours du drône <i>dans HA ha!... de Réjean Ducharme</i> / Jacques Cardinal	27
La transmission immaculée / Catherine Mavrikakis	38
Le discours public / Robert Richard	43
Transmission et travestissement : l'entre-genre et le sujet en chiasme <i>dans Monsieur Vénus de Rachilde</i> / Barbara Havercroft	49
Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme / Christiane Kègle	57
Pour une pragmatique du sens / Fernande Saint-Martin	67
D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée / Anne Élane Cliche	77

articles divers

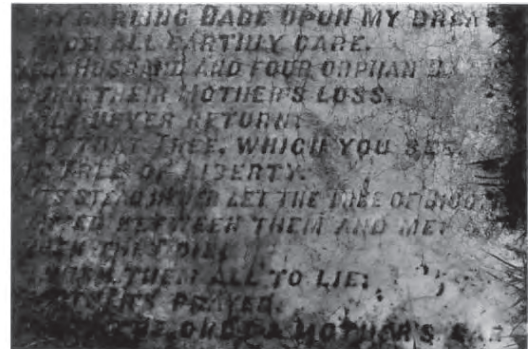
D'un genre, l'autre ou lorsque l'histoire, la scène de genre et la nature morte réveillent l'interprétance d' <i>Un Siècle éventré</i> / Manon Regimbald	87
Le corps révélateur / Franck Evrard	97
L'album pour enfants : quelques effets structuraux sur trois images / Thérèse Paquin	103

comptes rendus

<i>Beau Sauvage et autres contes de la Mauricie</i> de Clément Legaré / Fernand Roy	111
<i>Récits et actions. Pour une théorie de la lecture</i> de Bertrand Gervais / Jean-Guy Hudon	113
<i>Tête fétiche</i> de Gabriel Routhier / Claude-Maurice Gagnon	114



Barbara CLAUS, MAIN – MONTRÉAL, 1991, détail.



Barbara CLAUS, MAIN – MONTRÉAL, 1991, détail.

*Je parcours les cimetières
[...] lieux de repos ou figures
par excellence de la décrépitude
de l'être, du temps
qui passe et des inévitables
usures de la mémoire [...].
Comme des bibliothèques
mal ordonnées, ou une ville
à l'intérieur d'une ville...*

Barbara Claus

Barbara Claus est née à Bruxelles en 1962 et vit à Montréal depuis 1987. Elle a obtenu sa maîtrise en beaux-arts de l'Université du Québec à Montréal et est membre du conseil d'administration de la galerie *Optica*. Elle a exposé à plusieurs reprises (entre autres à la galerie *Oboro* de Montréal et à la *Gallery 44* de Toronto). Elle a obtenu des bourses et a séjourné récemment au *Center for the Arts* de Banff. Ses sérigraphies et photographies traitent essentiellement du temps et de la mémoire tels qu'ils s'inscrivent en ces lieux singuliers que sont les cimetières. Les photographies de Claus révèlent la mort en acte dans la sépulture, le monument et la photographie elle-même. La mort y est parlante car c'est une mort en transmission.

TOMBEAUX

*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
(Mallarmé, Le Tombeau d'Edgar Poe)*

Qu'est-ce que la transmission? Non pas le livre mais le bord du livre, sa «tranche». Non pas le texte mais sa limite tranchante, ouvrant enfin le corps de qui le lit.

Les tombeaux de *Barbara Claus* sont des livres ouverts dont la lettre est perdue ou en train de se perdre, là, sous nos yeux. Et ses photographies révèlent enfin ce qu'est la mémoire lorsqu'elle passe: un effacement, un retrait bordant le cher corps disparu. Voilà. Les tombeaux de *Barbara Claus* sont des livres scellés à la lecture et ce sont des tombeaux ouverts. Car la mort y vient comme un champ d'immortalité en proie à l'effritement, à l'abandon, au dérobement de la trace. Que disent ces images sinon que la figure du monde est en train de passer? Mais par où fuit-elle?

Voici de la terre fraîchement retournée sur laquelle reposent, pour tout monument, les gerbes de fleurs encore vives (p. 8). Je passe. Mais cette fosse à peine refermée est doublée, sur le mur, d'une ouverture noire dont la perspective égarée me cherche et me trouve. Ma tombe est une porte ouverte qui ne traverse pas le mur mais n'en creuse, de bord en bord, que l'image.

Les tombeaux de *Barbara Claus* sont des livres projetés dont la tranche se déplace à travers l'espace et dresse ses colonnes, ses temples et ses labyrinthes urbains. Regardez le «Book of life» (p. 24-25) d'où est surgie la ville avec ses aires segmentées. N'est-ce pas votre chambre en haut, à gauche, dont la stèle familiale marque l'entrée? Tous les plans ici se recourent. L'horizontalité est verticale et le plan d'architecte cerne l'architecture. Les monuments de pierre et de granit redoublent une ombre qui les devance sur le mur du temps. Ils sont la part lumineuse qui nous indique le passage. Suivez ce dédale de surfaces : l'image fuit par là et sort du cadre. Car la mort n'est ni une surface ni une chose mais le temps qui ramène à lui toutes les surfaces.

Approchez. Penchez-vous sur ce livre ouvert (p.26). Que lisez-vous? Quel est le sens de cette lecture? Vers la gauche? Vers la droite? Il semble que le trait de la reliure se soit déplacé. Le voici qui refait surface et flotte perpendiculaire à la page... fend le livre. C'est cela qui est à lire : une reliure devenue fente, coupure et croix. Et les lettres sont mangées par les petits trous noirs de la pierre vivante, intarissable.

«À mon épo...» (p. 56). Ainsi, il arrive qu'un visage s'abolisse dans la lettre d'un autre. Et la figure devient ce miroir sans tain de la dédicace funéraire. Passage du corps dans la lettre du fantasme qui la recouvrirait et qui n'est plus que le nom d'un visage certain, enseveli.

Des médaillons courent sur le mur (p. 66). Ils sont une voie toute tracée vers le bas-relief de ma mort. Est-ce bien moi ce corps paresseux à la jambe repliée, endormi dans le lit vertical et poreux? La disposition en angle ne fait que mettre à hauteur des yeux la chose rencontrée tout à l'heure et qui est la tombe creusée à même le mur du temps. Car *Barbara Claus* écrit sur les murs où, parfois, un mince papier collé vient rappeler que cela qui se dresse autour de nous pour nous contenir est encore une stèle où s'offrir à désirer.

Le détail des tombeaux photographiés, projetés en surface grandeur nature devient l'occasion d'une inscription, celle d'un bord, d'une «borne» transposée en des plans perspectifs dont les noirs d'ivoire brûlé, de mars, de vigne, les oxydes de fer et de cobalt sont les pigments. L'épithaphe est une peau, voire un bras tout entier (p. 76).

Barbara Claus photographie la peau des pierres, elle en couvre les livres les refermant sur leurs tranches pigmentées par où la figure passe, fuit, s'en va, se dédouble, s'éloigne, se rassemble et revient. Oui, quelque chose fait retour dans la zone frontale du regard... La reliure est le tombeau du livre, son temps : ouvert-fermé.

Le deuil est peut-être finalement le redoublement sur la même page d'une petite fille en médaillon? (p. 84) Peut-être. Ou encore le «sans-titre» insistant d'une photographie à l'autre et qui projette sur un seul plan l'épure de mon passage à travers les noms du monde, s'effaçant.

A.E.C.

PRÉSENTATION

*Il voulut entrer dans son héritage
mais il ne fut pas reçu.*

Évangile selon saint Mathieu

Qu'en est-il maintenant du lien qu'entretiennent les théories et les pratiques sémiotiques avec le sujet? Et quel sujet? Nous avons voulu penser ici l'incessant dérobolement du signe, ou encore l'échappée du corps écrit par où passe le corps d'écriture, c'est-à-dire un temps, un mouvement, un parcours ou un envoi.

Dans ce dossier, les sémiotiques s'intéressent ainsi au passage et au déplacement, à la destination et au destin du signifiant et du signe. La question revient, par exemple, de savoir en quoi un texte est porteur de ce qui le cause et le destine. En cela d'ailleurs, le «corps d'écriture» serait à lire plutôt comme un transfert à l'oeuvre dans les relais (narratifs, déictiques, figuratifs, linguistiques) qu'aménage l'écrit. Il arrive aussi que l'on suppose une lecture, une analyse, une interprétation à leur tour portées et déportées par les fils du texte pour n'y rencontrer, dirait-on, que ses butées. Les torsions, les césures, les doublures racontent alors le trajet de sa fondation. L'Autre et les autres, le Nom et la collectivité, la rupture, la marge et le lien viennent ouvrir dans l'écriture et la lecture la brèche par où recevoir le trait d'une filiation, d'un héritage, d'une passation ou d'un désir.

Le sujet? Il n'est plus qu'un tracé, ou encore un glissement, disons : la forme fuyante qu'élabore ce désir de texte, de Loi, de Nom, d'écriture, de parole, de figures, de corps, de signes, de mort. Lorsqu'on suppose à l'objet lu autre chose que de l'être, soit : un désir d'être, ou un désir d'Autre, la sémiotique change de place. Peut-être devient-elle justement une sémiotique de la place, une sémiotique de la place où s'effectue le procès d'énonciation, son passage... à l'acte, si l'on veut, pour autant que celui-ci est toujours un appel à passer au lieu de l'Autre, un désir actualisé de symbolisation.

Si une sémiotique du sujet existait, elle ne parlerait pas du versant psychique ou psychologique de l'écrit, moins encore de sa causalité référentielle mais plutôt de son transport — celui du sens, du référent — et du lieu et du temps qu'il dispose au regard du lecteur. On pourrait voir par exemple comment le sujet de l'écriture invente l'Autre et le perd, suggérant en cela une sémiotique du lecteur, mais aussi une sémiotique de la filiation et de l'histoire puisque devenir sujet serait avant tout reconnaître, en lisant, que la place d'où l'on vient est aussi celle où l'on doit encore venir pour parler. Place à venir et avenir parce qu'elle me revient, qu'elle est un héritage, une dette ou un nom raturé. Cette sémiotique de la place, il faudrait l'inventer pour nommer ce là d'où je lis, d'où j'écris, où je m'endeuille et meurs et nais, pour que s'engendre — c'est une prière — une éthique du signe, autant dire : une **transmission**.

La Transmission, c'est le nom propre de ce numéro. Il désigne un passage à l'Autre, sans doute pour en repérer le fantasme dans le procès du texte. Mais passage de quoi? Peut-être justement et uniquement d'une place dont l'écrit serait le bord, le risque, la chance ou la limite.

Dans ce dossier, les lectures rendent compte d'une transmission en en révélant tantôt les scènes tantôt les parcours. Et les signes ne restent pas seulement des signes à lire dans leurs rapports les uns aux autres mais ressemblent davantage à des ponctuations qui accomplissent, disséminent ou interdisent la destination. Un signe «en transmission» n'est déjà plus tout à fait un signe; plutôt un signifiant, une motion, il est mouvement et proposition. La sémiotique n'a peut-être jamais été qu'une certaine posture prise devant l'objet. Elle s'apparente ici à une posture dictée par le dérobolement de l'objet.

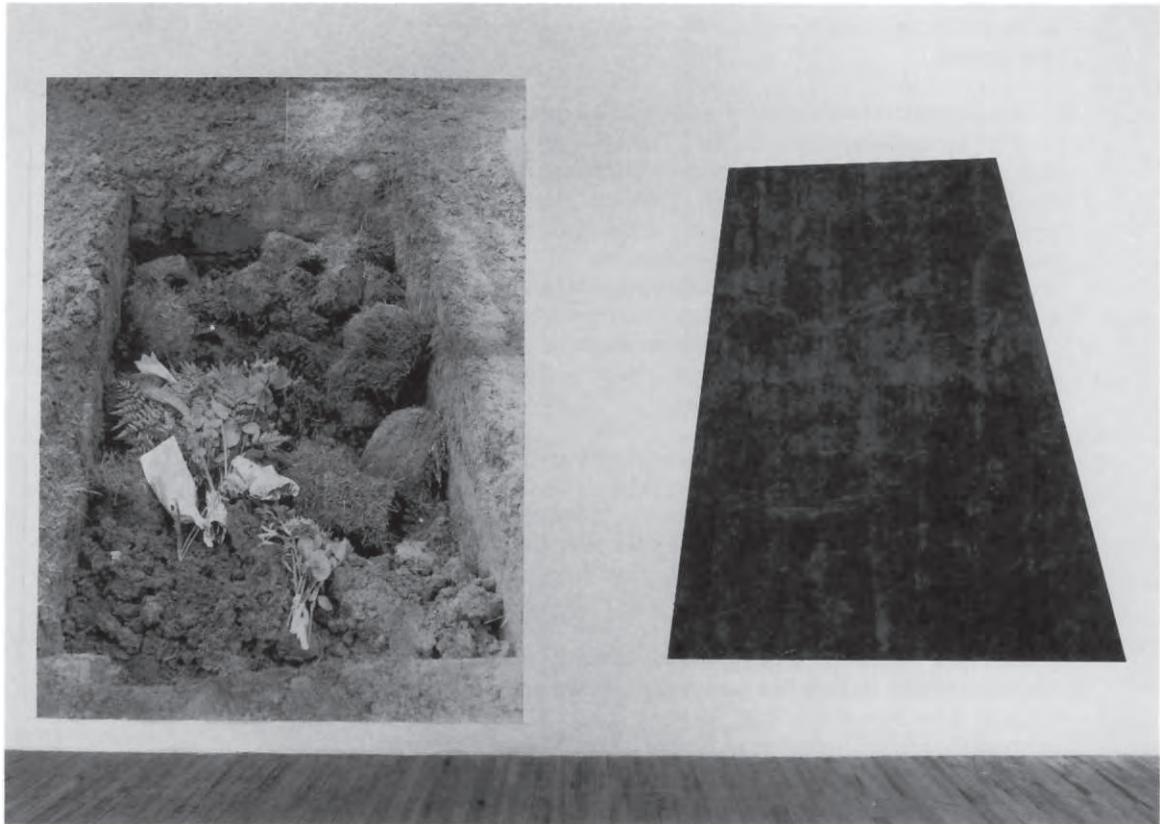
Je fais l'hypothèse que la Transmission est l'acte par lequel un sujet est appelé à se prononcer en son nom dans le sillage d'un autre nom. Qu'elle est l'acte par lequel je rencontre la nomination qui à la fois me discerne, me lie et m'«innomme». Ce qui est transmis ne serait donc qu'une étrangeté ouvrant brutalement le corps à l'improféable d'où parler? Et le seul «objet» de la transmission, la violence sémiologique elle-même? Oui. L'hypothèse se résume à dire qu'il s'agit là de la violence nécessaire à l'élaboration du deuil que l'écriture, toujours, entreprend.

Un texte est transmis, dirais-je encore, lorsqu'une énonciation est transmise, car transmettre — disposer au-delà — c'est donner à l'autre ce que je n'ai peut-être pas mais que lui a déjà et dont il ne dispose pas; c'est lui donner sa disposition à recevoir de la lettre mais non à la lettre. Il s'agit là, semble-t-il, d'un don par effraction. Si la transmission n'a que faire de la réciprocité — entre l'écriture et la lecture, par exemple, ou pire : entre le père, la mère et l'enfant, le professeur et l'étudiant, l'écrivain et la collectivité —, elle s'effectue néanmoins à double sens. C'est-à-dire que dans l'attente d'une transmission qui ne vient pas, c'est l'omission qui est encore à prendre comme la figure d'un legs à inverser pour le rendre non pas tant à l'auteur ou au père en défaut qu'à la place où ce défaut me cause : dans ce qui reste toujours à lire. La place du déchiffrement est donc à inventer, à signer. Interminablement. Entendez qu'elle reste à trouver, chaque fois, pour s'y mettre.

De là, on peut aussi parler d'une sémiotique de la réception, pour dire entre autres que «la chose» reçue n'est pas l'objet-texte mais un lieu vacant qui me désire, ou simplement une saturation qui m'expulse. Cette logique de la transmission, si elle emprunte manifestement à la sémiologie et à la topologie lacaniennes, s'en distingue surtout d'opérer sur des corps de langue qui ont déjà haussé au statut de principe ou de Loi — d'écriture — le symptôme qu'ils annoncent.

Le thème du numéro se déploie selon différents paradigmes. Ainsi, Simon Harel s'intéresse à la transmission de la figure paternelle pour en nommer, chez Leiris et Crevel, l'héritage, le désir, le refus et le deuil. Lise Fontaine suit elle aussi mais autrement, dans un roman de Michael Ondaatje, les figures et le tracé d'une filiation réinventée. Jacques Cardinal retrace dans *HA ha!*... de Ducharme le nom empesté d'une fondation désirée et dérisoire. Catherine Mavrikakis fait, quant à elle, la lecture d'une certaine transmission à l'oeuvre dans les communautés marginales telles que les racontent le film *Paris is burning* de Livingston, le roman *Notre-Dame-des-Fleurs* de Genet et le théâtre de Tremblay. Robert Richard ramène dans la théorie du texte une instance d'énonciation «publique», donnant à penser un autre registre de la fiction. Barbara Havercroft analyse les enjeux du transfert de la sexualité chez cette auteure singulière qu'est Rachilde. Christiane Kègle relit l'Avalée des avalés pour en parcourir les réseaux d'affects et de passion. Fernande Saint-Martin cherche, de son côté, à redéfinir le sujet de la perception dans sa disposition à recevoir ou non ce qui lui arrive. Enfin, Anne Élane Cliche relève les effets de corps que suscite le transport de la mémoire et de l'oubli devant la Loi... du roman.

Anne Élane Cliche



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1990, 270 X 440cm. Photo Denis Farley.

PASSER AU RANG DE PÈRE...

SIMON HAREL

La problématique autobiographique est au coeur des oeuvres de Leiris et Crevel. Loin de souscrire au principe d'une positivité identitaire dont le narrateur se contenterait de témoigner, l'autobiographie est plutôt le signe d'une rupture de la transmission. C'est en effet la métabolisation d'une «mort psychique», habitant l'écrit, qui hante les projets d'écriture de Crevel et Leiris. Le rejet de la transmission paternelle et l'investissement de l'écrit chez ce dernier justifient une posture énonciative ambiguë où un sujet, se présentant soumis au «travail du trépas», inscrit les aléas d'une histoire en proie à l'effondrement. Chez René Crevel, l'autobiographie implicite (dans *Mon Corps et moi*, *Détours*, *La Mort difficile*) met en valeur l'impossible reconquête du Nom propre qui puisse signer l'écrit composé.

The problematic nature of autobiography is central to the writing of Leiris and Crevel. Far from subscribing to the principle of a positivist identity to which the narrator would merely bear witness, autobiography is the *sign* of a break-down in transmission. In the latter's works, the rejection of the paternal transmission and the investment in the written justify an ambiguous enunciative position whereby the subject, presenting himself as submitting to the «process of demise», inscribes the different elements of a story under threat of collapse. In Crevel's writing, the implied autobiography (in *Mon Corps et moi*, *Détours*, *La Mort difficile*) highlights the impossible reconquest of the Proper Name which can sign the written text.

Que signifie transmettre le sens d'un écrit? À l'attention de quel dédicataire imaginaire le projet créateur envisagé — surtout lorsqu'il entretient des relations étroites avec l'autobiographie — est-il offert? Quelles sont les modalités narratives qui permettent de circonscrire le sens de la transmission dans des textes où la représentation d'une «mort psychique» est sans cesse évoquée? Voici somme toute les questions lancinantes posées par les écrits de Leiris et Crevel dont quelques extraits seront analysés afin de mieux saisir la problématique que j'aborde ici. C'est que la création de l'oeuvre obéit, dans la perspective autobiographique adoptée par ces auteurs¹, à une transmission réputée impossible. Leiris, par exemple, théoriserait avec une rigueur extrême ce refus de la paternité qui l'amène à faire de l'oeuvre l'équivalent d'une quête narcissique où la question de la postérité est sans cesse posée :

Passer au rang de père, cela veut dire en effet que l'on descend officiellement l'un des degrés qui mènent à la tombe puisque c'est prendre une part active au mécanisme de continu renouvellement du stock humain, mécanisme qui veut qu'à chaque génération succède une autre génération, parcelle après parcelle, et qu'engendrer revienne à fabriquer un être dont la croissance, nous signifiant progressivement notre congé, nous repousse vers la mort comme si, par un jeu inexorable d'échanges, sa montée ne pouvait s'effectuer que moyennant notre propre descente.²

À travers la problématique autobiographique qui, chez Leiris, recourt au modèle du narrateur-survivant pouvant témoigner d'un passé menacé d'effondrement, c'est le procès d'une écriture qui est finement évoqué. Tout se passe en effet comme si l'énonciation autobiographique, dans l'oeuvre de Leiris, avait pour fonction de colmater une mort dont l'indicible est sans doute ce qui lui octroie son caractère angoissant. Cette angoisse de mort qui abolit toute transmission et ne peut donc attester de la pérennité d'un sens, on la retrouve évoquée avec une précision extrême dans «Mors», premier chapitre de *Fourbis*. Leiris écrira en effet à propos de cette scène infantile où l'ouïr occupe une place centrale³ :

Quelque chose qui, de ce fait, ne peut être entendu de nous que comme un bruit de glas : sans commune mesure avec notre propre vie (puisque cette chose, que nous la disions insecte ou voiture à cheval, demeure au fond impénétrable étant donné l'ignorance où nous sommes de ce à quoi elle est occupée), indépendante de nous comme elle est indépendante du reste (de tous les êtres qui, en apparence, sont endormis alors qu'elle veille) n'exprime-t-elle pas de manière tangible une permanence imperturbable qui est celle même du cours des choses, soit l'un des aspects de la mort les moins aisés à considérer sans trembler, à savoir que notre fin a toutes chances de n'être pas fin du monde mais seulement fin se limitant — injustement, semblera-t-il toujours — à nous?

On est en mesure de constater, suite à ce passage, de quelle manière l'écriture de Leiris actualise, en l'absence de toute transmission, un dispositif contra-phobique. Il faut en effet, tel est l'objectif avoué de l'écriture de Leiris, offrir à l'écriture un affect, source de vie, qui, seul, pourra rejeter au loin la pétrification angoissée associée à la mort. Sans doute faut-il interroger de façon plus systématique ce statut de l'angoisse — qui sous-tend une rupture de la transmission — dans les oeuvres de Crevel et Leiris. Chez ce dernier, on peut parler du maintien difficile d'une écriture contra-phobique où l'angoisse est précisément cet affect-signal qu'il faut à tout prix éviter. Il est alors possible de comprendre, sous un angle relativement inédit, les nombreux commentaires qui ont fait de l'écriture de Leiris une activité ternaillée par l'angoisse⁵. Si ces réflexions sont justes, elles mettent en valeur, à mon avis de façon démesurée, la fonction dysphorique, dépressive de cette angoisse. De même qu'elles restreignent cette dernière à une thématique facilement repérable dans le discours de Leiris. Or l'écriture contra-phobique, qui évite l'angoisse d'une absence de filiation, permet de déterminer des stratégies d'évitement dont la fonction est précisément de localiser cette angoisse, de la circonscrire en la réduisant au statut d'objet esthétique⁶.

La perspective est radicalement différente dans l'oeuvre de René Crevel. Fabienne Cabelguenne souligne dans «René Crevel : écrire-mourir (le drame de l'écriture)» : «Si l'on cherchait à définir le "style" de Crevel, on pourrait emprunter une formule de Jean-Louis Bédouin ["Ressusciter le vif", *Les Nouvelles Littéraires*, 22 au 28 avril 1974] et parler avec lui de "pur style panique" pour qualifier ce discours qui oscille entre des instants de frénésie verbale et des plages infinies de silence»⁷. Cette écriture-panique présente donc un corps déserté de toute intentionnalité. Dans les derniers textes de René Crevel, le Moi s'absente pour laisser place à cet élan mortel dont le suicide, représenté à diverses reprises, est peut-être l'expression paroxystique. Crevel, parodiant le modèle bergsonien, parlera «d'élan mortel» afin de qualifier cette toute-puissance énergétique de l'instinct qui est abandonnée au profit de la quête d'une négativité interdisant la configuration unifiante du Moi. Si la détresse mélancolique est insistante dans l'oeuvre de Crevel, c'est que le fantasme gemellaire est omniprésent.

Narcisse au piètre ruisseau, je n'apercevais personne sur l'autre bord à qui dédier mon amitié; cette amitié, pourtant, m'étais-je mis à croire, pouvait seule me permettre le bonheur. Je l'imaginais glace; en elle un visage dont on se serait soucié de savoir s'il valait la réalité d'un être extérieur ou réfléchissait sans plus un moi complaisamment projeté.⁸

Philippe Dubois, à l'occasion d'une analyse d'*Êtes-vous fous?*⁹, aborde lui aussi cette problématique de l'impossible nomination dans l'oeuvre de René Crevel. Dubois met d'abord en évidence, selon la grille genettienne élaborée dans *Figures III*, une série de dé-

doublements entre niveaux extra et intradiégétiques et représentations textuelles hétéro et homodiégétiques, cette fois au plan de la narration. Ce découpage narratif classique, qui correspond à l'ouverture d'*Êtes-vous fous?*, est perturbé par une confusion discursive provoquée par le glissement de l'écriture crevelienne : «confusion discursive» engendrée par le dédoublement inquiétant des niveaux et représentations textuelles des narrateurs; dédoublement narratif — entre le «je» du narrateur extradiégétique et le «tu» intradiégétique (Vagualame) — et par l'insoutenable fluidité des narrataires. L'étude des stratégies énonciatives dans *Êtes-vous fous?* permet en somme de déceler un masquage énonciatif car le

[...] je initial se refuse tout droit de participation à la fiction ; il y délègue un masque de lui-même (Ne 2) qu'il feint de ne pas connaître et qui prend en charge le récit pour le boucler. Et c'est grâce à cet Autre, qui est lui-même travesti en il, que le je terminal (N) peut acquérir une consistance narrative, posséder un référent dans le texte ; c'est toujours le même je qu'au début, mais ce n'est plus tout à fait le même car il a maintenant derrière lui tout un récit.¹⁰

En somme, c'est l'hypothèse de Philippe Dubois, «Vagualame a permis au narrateur (N – René Crevel) de devenir le "fils de son oeuvre"»¹¹. La reconquête de soi, projet insensé d'*Êtes-vous fous?*, fait donc l'objet d'une inscription énonciative entre un «Il» et un «je» dont le clivage est douloureusement accentué jusqu'au moment où ce je acquiert, dans le cadre du récit, le statut pleinement revendiqué de narrateur. Philippe Dubois parlera à cette occasion, faisant référence à *Êtes-vous fous?*, de «[...] pur récit téléologique»¹². Philippe Dubois fait de plus référence aux travaux de Marcellin Pleynet qui souligne l'oscillation du nom propre et du pseudonyme dans l'oeuvre de Lautréamont car l'inversion patronymique — l'utilisation du pseudonyme Lautréamont — permet «[...] au nom propre d'avoir un autre référent que l'héritage paternel (le référent évident du nom propre). Ducasse est désormais le fils de ses oeuvres»¹³. De façon identique, Dubois décèle dans l'écriture de René Crevel cette

[...] tension vers la dénomination car, pour que le récit puisse se développer, il faut qu'il y ait suspension du Nom. Une fois le "vrai" nom livré, une fois que le pseudonyme aura "ôté son masque", alors le récit aura atteint son terme, alors il n'aura plus de raison d'être car il aura véritablement joué son rôle en permettant au narrateur de devenir son Nom, à René Crevel de devenir l'héritier de son texte.¹⁴

TRANSMETTRE L'ABSENCE

L'écriture de René Crevel, en témoigne *Êtes-vous fous?*, met en valeur cette impossible reconquête du nom propre dont l'héritage paternel fantomatique est sans cesse poursuivi. Être le fils de son oeuvre, tel est l'objectif. On peut croire cependant que cette mise en suspens du Nom est lourde de conséquences puisqu'elle

induit, dans l'oeuvre de Crevel, la certitude d'une dissociation entre soma et psyché. Ce n'est pas en effet la simple reconquête du Nom du Père qui apparaît dans les divers écrits de Crevel. *Mon corps et moi* abandonne la revendication d'un héritage patronymique pour y substituer la nomination d'une corporéité disjointe qui est représentée sous une forme impersonnelle. La problématique de l'identification spéculaire est ici centrale tout comme le miroitement narcissique qui est toujours associé, dans l'oeuvre de Crevel, à cet «élan mortel» auquel je faisais référence précédemment.

En l'absence d'un Nom, l'écriture est donc le seul projet retenu qui peut contrecarrer ce constat horrifié d'une transmission impossible. Le retour du «biographique», encrypté textuellement dans l'oeuvre de René Crevel, a donc une valeur fondamentale quant à la poursuite de l'écriture. Ce n'est pas que le suicide de Crevel nous informe avec plus de justesse de la dramaticité de cette oeuvre et de l'impasse de la transmission qui s'y noue. Mais la confusion des niveaux de la narration, qu'avait bien relevé Philippe Dubois lors de son analyse du roman *Êtes-vous fous?*, s'inscrit à l'intérieur de ce projet où la quête du Nom autobiographique butte sans cesse sur un «absent paternel» qui ne peut être investi. La problématique est somme toute différente dans l'oeuvre de Leiris. Il y a en effet chez cet auteur, nous l'avons vu dans le passage cité de *Fourbis*, une impasse de la transmission qui est reconnue, revendiquée comme projet identificatoire donnant sa force vive à l'écriture. Il faudrait parler à cette occasion, à l'encontre d'une suspension nominative qui hante l'écriture de René Crevel, d'une jouissance à faire jouer, par l'autobiographie, la posture du fils. Nous ne retrouvons pas en effet cette incarnation mortifère du corps de la Loi que représente, dans les divers romans de René Crevel, la présence fantomatique du personnage paternel. L'identification projective est au coeur du processus créateur dans l'oeuvre de Michel Leiris. Elle témoigne de l'internalisation réussie d'un dédicataire interne qui fonde l'oeuvre. Une telle posture énonciative permet du même coup d'outrepasser la douleur lancinante d'une angoisse de mort qui est la condition de l'écriture. On pourrait proposer somme toute que la posture mélancolique, soumise dans l'oeuvre de Crevel à l'incorporation jouissive et haineuse, d'un dédicataire paternel fantomatique, soit relativement altérée dans l'oeuvre de Leiris.

Chez ce dernier, l'écriture incarne un projet dont l'élaboration même échappe – c'est du moins le désir de l'auteur-narrateur – au piège de la transmission de valeurs «dites» paternelles. La postérité au détriment de la paternité affirmera le narrateur de *Fourbis*. Leiris rejette d'ailleurs dans le même livre le caractère incestueux de la paternité qui «[...] trouve son achèvement quand l'époux, variété domestique de l'amant, devient celui que l'on peut qualifier de "père de mon enfant"»¹⁵. Nul doute que ce souci de préserver l'intensité de la relation amoureuse (en l'absence de ce tiers, enfant, dont la venue, redoutée, déboîterait la singularité de la passion en

«affection familiale») est au coeur du projet créateur chez Leiris. «Passer au rang de père», ce serait alors subir la différence des générations, adopter à son corps défendant la loi de la filiation et l'angoisse du vieillissement.

Cette angoisse, elle n'est d'ailleurs pas indifférente à la texture de l'oeuvre de Crevel. La filiation impossible, en l'absence du père, inaugure en effet, dans les divers romans de Crevel, une incorporation mélancolique qui fait de la quête d'un corps à nommer un enjeu central. René Crevel écrit au début des années vingt dans *Mon Corps et moi* :

Donc nous cherchons les sensations *nettes et insuffisantes* capables de recréer un état *vague et suffisant*. Je rêve d'un goût de chair humaine (non caressée, ni mordue, mais mangée). Je me réveille avec une surprise dans la bouche. Comment y vint-elle. Je crois que j'ai vu des guirlandes de peau décortiquée. Ces guirlandes ornaient ma chambre, alourdies de fruits humains semblables à ces lampions du 14 juillet. Je suppose que j'ai dû cueillir un de ces fruits, le manger.¹⁶

Les sensations nettes et insuffisantes que décrit ici Crevel rappellent la valorisation de «l'élan mortel», figure anti-bergsonienne qui, chez le romancier, est associée à une sexualité dévastée. Dans l'oeuvre de Crevel, la sexualité détermine violemment un éprouvé corporel dont le paradoxe est qu'il est saisi adéquatement dans la mort. Ainsi l'angoisse est précisément ce qui noue le désir à l'inconscient : «[...] rien ne prévaut contre cette angoisse dont est pétrie notre chair même et qui, nous desséchant d'une soif de vérité, doucement nous pousse au pays des miroirs absolus : la mort»¹⁷.

Sans doute cette mise en relation d'antinomies radicales (identité/altérité, rêve/réalité, folie/normalité) est-elle partagée par de nombreux auteurs associés de près ou de loin au mouvement surréaliste à cette époque. Ainsi Artaud met en scène une problématique relativement analogue. Il déclare dans *l'Osselet toxique* : «J'évoque la dent d'inexistence et d'imperceptibles cohabitations. Ici, psychiatres, je vous appelle au chevet de cet homme gonflé et qui cependant respire encore. [...] Piétinez donc ce corps vide, ce corps transparent qui a bravé l'interdit. Il est MORT»¹⁸.

S'il y a bien chez Crevel, à la différence de chez Artaud, présence d'un discours du Moi qui assure la configuration d'une unité perdue par le biais de la tentation autobiographique, les figures de la fragmentation corporelle m'apparaissent particulièrement insistantes. Myrna Bell Rochester dans *René Crevel. Le pays des miroirs absolus* note sur ce point :

[...] Crevel présente le corps qu'il habite comme un amas de déchets superflus. Malgré certains instants épars d'oubli fugitif, les façons dont il use de ce corps ne lui rapportent qu'un supplément de douleur. Et Crevel observe de près son propre cadavre; il est capable de se concevoir comme le revenant vaporeux circulant dans le réel.¹⁹

La figure de l'image du corps est fortement articulée dans *Mon Corps et moi*, roman écrit en 1925. Plusieurs raisons y concourent. On retrouve d'abord dans ce roman le thème de l'identification spéculaire qui est au coeur de l'oeuvre de René Crevel. D'où l'importance du regard qui ici fonde un théâtre de la sensation vraie. La sexualité est la métaphore d'une impossible communication. La perception du corps de l'autre justifie à la fois une épiphanie (la rencontre d'un désir non altéré) et la crainte de ce désir qui, trop présent, serait anéanti.

Ces réseaux discursifs font référence chez Crevel à la fonction structurante d'un Moi-peau dont la liberté, toujours revendiquée, est interdite par l'omnipotence d'un porte-parole maternel. En témoigne cette remarque de Crevel :

Aux psychanalystes professionnels, j'offre ce lapsus, qui, l'automne dernier, plusieurs fois, me valut d'écrire, de dire Oreste au lieu d'Oedipe. Ne fallait-il point en conclure que j'étais de ceux qui eussent préféré tuer leur Clytemnestre de mère, plutôt que leur Laïus de père [...] Pour moi, je vois, dans le complexe d'Oreste, une substitution de la soeur à la mère. Revenu au pays natal, Oreste n'a-t-il point posé son pied dans une empreinte, juste à sa mesure? Grâce à cette coïncidence, il a retrouvé la trace d'Électre, sa soeur, il a retrouvé la trace de la femme qu'il avait assassinée en la personne de Clytemnestre.²⁰

On rencontre en somme dans l'oeuvre de Crevel l'équivalent d'une inséparation haineuse du derme maternel et du derme du sujet créateur. Cette fusion incestueuse dont la proximité demeure angoissante, elle est particulièrement révélatrice dans *Mon Corps et moi*. Crevel l'écrira ainsi : «Toute ma peau exilée s'exaspérait jusqu'à ne plus savoir, après l'attente des jours, utiliser pour le plus grand bonheur nocturne quelque autre peau dont la recherche avait compliqué les heures»²¹. Cette quête est semblable à un passage à l'acte où le désir sexuel est la révélation d'un accomplissement. Le désir de l'Autre est à ce prix qu'il permet de figurer un désir non entaché. La problématique narcissique est au coeur d'un tel projet : parler d'autrui, c'est en somme parler de soi. Chercher l'authenticité d'un désir qui ne serait pas altéré par la corruption, c'est du même coup proposer une configuration narcissique où le thème de la gémellité – masculine – domine. Rêver d'un corps-substitut qui pourrait échapper à l'aliénation spéculaire, c'est en somme rêver du corps de l'autre, instaurer, par le recours massif à l'identification projective, un désir de transgression et de réparation de l'image du corps.

L'ÉLAN MORTEL

Il est probable que l'oeuvre de Crevel mette en place, autour de cette problématique de l'image du corps, une lutte à finir entre une identité vide, impossible à circonscrire et le rêve, toujours remis en question, d'une plénitude identitaire qu'il ne soit possible de quérir qu'au prix du suicide ou de l'hallucination négative :

l'aphanisis, structure psychique qui correspond au sentiment d'effondrement ressenti au moment où nous ne nous percevons plus comme *existant*. Car ce corps rêvé par Crevel, dans ces divers écrits, n'offre en retour qu'une enveloppe inhabitable. Je souligne quelques passages parmi d'autres

D'une minute à l'autre je ne me reconnais plus. Je ne me reconnais plus dans mon corps. Ainsi, lorsque, pour le plus précis des gestes, s'est exalté ce qui de ma chair ne demande qu'à s'exalter, au moment de l'échéance voluptueuse, ces quelques centimètres cubes, où se sont multipliées mes faims éparses, parfois semblent ne même point être de ce corps auquel pourtant ils servent de truchement. Était-ce que le désir se trouvait par trop localisé pour ne contraster point avec certaine indifférence au fond. Dès que j'avais choisi une créature, elle me semblait anonyme. Pour la retrouver j'étais exigeant jusqu'à la rage. Alors je me perdais en elle, ne la retrouvais pas en moi. Je ne l'aimais pas, elle m'empêchait de m'aimer encore. Je n'avais même pas envie de la tuer. Elle existait si peu dès que mon désir s'était contre elle non satisfait mais évaporé.²²

Si le désir est ici «non satisfait mais évaporé», le mouvement de l'écriture chez Crevel est de plus hanté par une inséparation que j'attribue à l'omniprésence d'une altérité à la fois revendiquée et rejetée. Il y a chez Crevel un aveu initial de reconnaissance qui s'apparente d'une certaine manière à un dessein autobiographique : se raconter pour être soi. Mais c'est au moment où le récit prend forme que les choses se compliquent. La rage confessionnelle (expression de Crevel dans le *Clavecin de Diderot*) témoigne justement de cette certitude que le corps de l'autre est tout au plus le simulacre d'une existence non advenue. À l'origine quelque chose, quelqu'un existe... Il y a formulation d'un désir qui est à la fois projection et reconnaissance d'une réciprocité. Mais la mise en scène de l'altérité – la contemplation du corps désiré – est synonyme d'aveuglement : «D'une minute à l'autre je ne me reconnais plus. Je ne me reconnais plus dans mon corps». Que faut-il entendre par cette formulation de Crevel. Que tout désir est défaite de l'idéalisation. Que la corporéité n'est que l'étagage plus ou moins satisfaisant de cet élan mortel auquel il est fait référence dans son oeuvre. On pourrait ajouter que la localisation érogène du fragment corporel, objet de désir, produit, de façon étonnante, une désagrégation de l'image du corps : «Était-ce que le désir se trouvait par trop localisé pour ne contraster point avec une certaine indifférence au fond. Dès que j'avais choisi une créature, elle me semblait anonyme».

Dans *Mon Corps et moi*, la localisation de l'excitation érogène entraîne de plus un démembrement de la psyché. Il n'y a désir que grâce au corps, *substratum* qui sert de truchement impossible à l'exaltation. On retrouve en effet chez Crevel un certain nombre de métaphores énergétiques, somme toute assez conventionnelles, qui décrivent cette interaction du corps et la psyché. En témoigne ce retour du bergsonisme qui, pour être

contesté par René Crevel de façon assez parodique, n'en réapparaît pas moins sous certains aspects. C'est le cas du discours de l'exaltation organique (Crevel parlera d'échéance voluptueuse) qui est associé à la localisation désirée d'un fragment de l'image du corps : «Alors tout se fait algèbre, même pour mes sens. Équation de peau sur les divans, lettres et chiffres humains se joignent, changent de place, cherchent des notions d'égalité, sans d'ailleurs paraître beaucoup s'amuser»²³. Puis :

Mon corps et moi? Les corps et les autres? Mon corps, les corps? Que puis-je en essayer qui ne me semble indigne de moi, des autres? Un corps qu'on me prête, j'en fais une machine. Égoïsme, dira-t-on. Mais si j'accepte d'être altruiste, c'est moi qui deviendrai machine. Les rôles seront intervertis, l'économie du couple n'aura pas changé. Sur deux unités, il y aura une chose et une créature. Donc deux solitudes.²⁴

L'acte d'écriture, théorisé de manière implicite par Crevel tout au long de son oeuvre, ne permettrait-il pas de métaboliser cette inséparation de la psyché humaine dont l'objectif premier est ici l'agrippement à la mère. Claudie Cachard, dans *L'Autre Histoire*, utilise à cet égard la notion de «membrane de vie» qui m'apparaît particulièrement pertinente. J'ajoute que l'activité d'écriture s'apparenterait au maniement maniaque – fétichiste – du langage afin de pouvoir y inscrire un signifiant dont la matérialité – le caractère tangible – serait affirmée. Cette opération permettrait, par l'inscription graphique, de mettre un terme à l'inséparation qui caractérise le corps à corps avec la mère. Ainsi l'élaboration d'une enveloppe psychique rendrait possible la création d'une image du corps où le sujet figure un espace qui lui semble habitable – ou du moins aménageable. C'est à mon sens l'interrogation posée dans l'oeuvre de Crevel qui nous oblige à prendre en considération ce qui dans le travail de création est élaboration d'une continuité (de pensée), formation d'une frontière (psychique) qui fait l'objet d'une figuration corporelle où la question des limites est sans cesse posée. À mon sens, l'acte de création, processus autoréparateur, tient lieu de frontière psychique – et corporelle – qui, grâce au processus d'identification projective que représente l'acte de créer, assure de manière fortuite une coïncidence entre dehors et dedans, réalité endopsychique et réalité externe. Il faut donc entrevoir cette autoréparation, non seulement comme un mécanisme de compensation cognitive, mais aussi à la manière d'un colmatage archaïque d'une psyché menacée par un effondrement de l'image du corps. Qu'arriverait-il en effet si l'enveloppe psychique venait à disparaître? Si la métabolisation corporelle de la psyché disparaissait totalement?

LE CORPS HABITÉ

Cette métabolisation de l'oeuvre littéraire, je propose qu'elle corresponde à une «barrière de contact» (Bion), un «pare-excitations» (Freud) qui assure une définition structurante de l'image du corps. Nous savons que

nous «avons» un corps et cette certitude, malgré tous les compromis symptomatiques de nature névrotique qui l'accompagnent, remplace avantageusement le «désêtre» du psychotique qui affronte un «hors-pensée» dont la topographie est toujours associée à une corporéité morcelée. Mais créer se limite-t-il à avoir un corps? L'oeuvre de Crevel interroge cette certitude. Elle questionne la «réalité» de cet affect – qui nous fait habiter, aménager les frontières de notre corporéité – et nous amène du même coup à d'extrêmes conclusions. Comme s'il fallait mourir pour se convaincre que l'on était vivant. Un commentaire de René Crevel est à cet égard particulièrement éclairant :

Belle catastrophe! Voilà qu'un premier rêve le prend, le prolonge dans la nuit, l'empêche de croire à l'oubli, au sommeil, à la mort. Il se dit que, s'il a tué le temps, dévoré l'espace, c'est qu'il voulait se tuer avec le temps, se dévorer avec l'espace. Une volonté d'anéantissement était à la naissance de tous ses actes. Il désirait prendre une notion des choses pour perdre celle qu'il allait prendre de lui-même. Il pensait que chaque réussite devait être une victoire contre soi bien plus qu'une victoire contre les autres. Il a mesuré le temps, l'espace, pour que ne viennent plus le hanter les notions de Dieu, d'absolu, de vie, de mort. Mais, hors du temps et de l'espace, il reste *lui* et il sait que sa vie, sa mort ne sauraient être confondues avec la vie, la mort des kilos de viande qui le désignent au sens des autres.²⁵

Cette pétrification de la vie, décrite par Crevel, il est donc vain d'en faire le signe d'une présence. L'écriture permet d'abréagir la perception d'une absence – terrifiante – ou d'une présence – étouffante – qui fait référence à une corporéité omnipotente ou déchue. Chez Crevel, le suicide s'apparente à une expérience-limite de transgression des frontières. Passer de la vie à la mort, c'est tenter le renversement d'un ordre établi, confondre les points de repère, s'avouer plus mort que vif. C'est tenter, par un geste de défi, une confrontation définitive d'où pourrait sortir la vérité de l'existence. À cette condition (le côtoiement de la mort), la vie pourra trouver sens. Cette apologie du suicide n'est pas sans profondes ressemblances avec les exigences surréalistes, à cette différence que Crevel, du fait de son histoire personnelle, fut tenté plus que tout autre par l'inéluctabilité de ce passage à l'acte. Mais la formulation du suicide peut aussi être comprise comme la manifestation d'une valse-hésitation.

Dans *Mon Corps et moi*, Crevel met en relation suicide et sexualité : «Ma cravate ne demanderait pourtant qu'à faire de moi un pendu. J'aime la légende de la mandragore. J'aime aussi en vérité l'odeur de la semence humaine. Homme mort, ferai-je pousser une plante entre les lattes de ce parquet?»²⁶. Une image semblable apparaît dans la *Mort difficile*, à propos du suicide de M. Blok. Dans le «Clavecin de Diderot», Crevel compare la langue du serpent écrasé par la Vierge à «ce jet de sperme dont s'accompagne, dit-on, la mort du pendu». Dans tous les

cas, le suicide est assimilé à un acte sexuel, que symbolise le plus souvent la corde du pendu. Crevel n'écrit-il pas à propos du suicide — par pendaison — de son propre père :

D'un suicide auquel il me fut donné d'assister, et dont l'auteur-acteur était l'être, alors, le plus cher et le plus secourable à mon cœur, de ce suicide qui — pour ma formation ou ma déformation — fit plus que tout essai postérieur d'amour et de haine, dès la fin de mon enfance j'ai senti que l'homme qui facilite sa mort est l'instrument docile et raisonnable d'une force majuscule (appelez-la Dieu ou Nature) qui, nous ayant mis au sein des médiocrités terrestres, emporte dans sa trajectoire, plus loin que ce globe d'attente, les seuls courageux.²⁷

Chez Crevel, l'absence du père donne aussi matière à l'écrit. Comme s'il fallait assurer qu'une nomination soit possible, que le sujet se reconnaisse différent au moment de son énonciation, qu'il puisse à la fois partager un signifiant premier (témoignage fantasmatique et perlaboré d'une relation d'objet) et s'en constituer propriétaire. Cette interrogation lancinante amène Crevel à présenter des personnages paternels suicidés (dans *Détours*, puis dans la *Mort difficile*), des fils abandonnés par leur père qui veulent en finir avec la vie (*Les Pieds dans les plats*), des femmes soumises au désir matricide. En somme le fantôme du père hante la constitution de cette écriture. Un leitmotiv revient de façon obsédante: mort du père dans *Détours* suite à la confession, faite à son fils, de son homosexualité :

Mon père gémit. [...] «Mais toi, si tu voulais te tuer?» Ce que j'allais dire en manière de réponse était grave, très grave, mais un démon déjà me forçait. «Mon père, je choisirais un moyen discret pour ne pas faire tort à ceux qui portent mon nom. Une tisane sur le fourneau à gaz; la fenêtre bien close, j'ouvre le robinet d'arrivée; j'oublie de mettre l'allumette. Réputation sauve et le temps de dire son *confiteur* ». Le lendemain, la bonne de mon père venait m'apprendre que Monsieur avait été victime d'un accident.²⁸

Voilà pour le cadre discursif — suicide du père, présence rigide et étouffante de la mère — qui donne forme à l'œuvre de Crevel. Le dédicataire maternel est d'autant plus haï qu'il est le seul répondant accessible en l'absence du père suicidé. La confession, telle qu'observée dans des textes aussi divers que *Mon Corps et moi*, *Détours*, est réfraction de l'omnipotence maternelle. Le corps à corps prend ici tout son sens. Les mots sont matériellement chargés de significations et la manifestation d'une attitude ambivalente. Comme si chaque parole énoncée était en fait une parole empruntée, dite par «un(e) autre». Piera Aulagnier a élaboré sur ce point, avec beaucoup de précision, la dimension contraignante (et mortifère, si l'on pense à la fonction du *double bind* chez Gregory Bateson) de ce «contrat narcissique» où le partage des premiers signifiants peut être fécond ou destructeur²⁹. D'où chez Crevel la perception du vertige, la difficulté à statuer sur ce que Nicole Berry nomme «le sentiment d'identité»³⁰. Sans doute l'élaboration de l'œuvre est-elle possible, je

dirais même violemment souhaitée, de façon à court-circuiter l'emprise de la relation maternelle. Écrire permet d'affirmer que l'on existe malgré tout, de revendiquer la propriété de son corps (d'où le titre étrange du livre de Crevel : *Mon corps et moi*) pour témoigner au même moment de l'inquiétante absence de ce corps. L'acte d'écriture justifie de plus l'élaboration de frontières corporelles et psychiques qui peuvent faire office de pare-excitations à l'égard d'un corps maternel trop envahissant.

J'ai invoqué, à la suite de René Crevel dans le «Clavecin de Diderot», l'existence d'un complexe d'Oreste. Un passage est à cet égard déterminant :

Tandis qu'Oedipe dans le sang de son père, trouve la pourpre de son temps royal, et, dans les bras de sa mère, s'initie à la volupté, Jésus, lui, au contraire, de sa chasteté, de ses supplices, glorifie son père. Or, en vérité, ce dont il meurt, c'est d'amour pour son père. [...] À feindre cette tendresse posthume, la femme se venge de ce par quoi, l'homme en vie, en vit, l'asservit, prétendit l'asservir, au moins la cloua sur sa pailleasse. [...] Or cette Marie, qui ne s'occupait du principe mâle que pour l'ensevelir, le ranger dans un sépulcre, c'est sous sa protection que les hommes enjuponnés avaient prétendu mettre notre enfance.³¹

Ce complexe d'Oreste rejette au loin le père, tant celui-ci n'arrive pas à délier le caractère orageux de l'amour maternel. On peut parler ici de la rencontre d'une mère incastrable et de la forclusion de la Loi du Nom-du-Père. Quoique cette proposition doive être réévaluée dans un contexte littéraire. Ce n'est pas de forclusion au sens strict dont il s'agit dans ces œuvres. Le père est toujours présent mais fantomatique. Il est évanescent et signe l'œuvre par son absence. Il inaugure un acte de symbolisation, par l'obligation de reconnaître la différence des sexes, différence qui pourra certes être déniée de diverses façons (l'écriture de l'œuvre constituant sur ce point une solution privilégiée) mais qui reste toujours déterminante. Est-ce un hasard si l'œuvre de Crevel laisse voir un père absent, fantôme psychique qui erre et dont le narrateur poursuit inlassablement la quête? Il n'est pas étonnant que l'œuvre de Crevel mette en scène avec tant d'insistance une interrogation sur l'à-propos de l'identification spéculaire. C'est que le dédicataire maternel est au centre de l'œuvre, dédicataire non pas aimé et désiré — manifestation du désir de l'Autre — mais détesté parce qu'étouffant, omniprésent. Comme s'il était possible de scinder psyché et soma, d'envisager une mise à distance qui permettrait au sujet de se contempler. Qui suis-je revenant à énoncer «Quel corps puis-je habiter?»

Un très beau texte de René Crevel, «La grande mannequin cherche et trouve sa peau», me semble rendre compte avec justesse de cette problématique de l'habitat corporel. Ce texte de Crevel est énigmatique puisqu'il est l'envers de la détresse mélancolique si souvent affirmée. Que signifie en effet cette grande mannequin dont il est écrit :

[...] Mais violente elle est douce aussi la Grande Mannequin, cette femme doublement femme puisque fille du vêtement féminin et de la nudité féminine, la Grande Mannequin, cette Antigone qui sait, pour sa parure, disposer en sourires très charnels les complexités œdipiennes. La Grande Mannequin, mais c'est grâce à elle que son tissu de père peut vivre une vie aussi pleine que son propre corps [...].³²

La description d'une enveloppe psychique dont se revendiquée la dimension pelliculaire (englobante) est ici omniprésente, de même que la mise en scène d'une bisexualité psychique :

[...] Hermaphrodite, elle n'est la caricature ni d'Hermès, ni d'Aphrodite. Elle est l'un et l'autre quand, sous une forme essentiellement masculine, elle s'unit à son contraire, la soie, dans une étreinte si doucement enveloppante que, de l'ensemble rigide et de l'étoffe floche, du mannequin et de son étoffe, de l'étoffe et de son mannequin, naîtra une nouvelle, double et totale réalité. Ce sera la synthèse, le couple, le ruissellement d'un chant d'amour.³³

Contrairement à d'autres textes de René Crevel, notamment *Mon Corps et moi*, où la pétrification angoissée de l'image du corps est clairement affirmée, nous retrouvons dans «La grande mannequin» le rêve d'une jouissance aux antipodes de la déception gémellaire. L'acte d'écrire, dans «La grande mannequin», traduit une filiation androgyne qui assure au sujet la constance d'une origine qui maintient secrète l'indétermination de la différence des sexes. Si certains romans de Crevel (*La Mort difficile*, *Détours*) font de la mort du père un caveau intrapsychique qui loge un deuil inadmissible (je reprends l'expression de Nicolas Abraham dans *L'Écorce et le noyau*), «La grande mannequin» laisse de côté cette incorporation lancinante du père — et la haine matricide sous-jacente — au profit d'une corporéité magiquement colmatée par l'écriture.

L'ÉNONCIATEUR SURVIVANT

Les écrits de Leiris et Crevel peuvent donc revendiquer certaines similitudes. Leiris fait de la minéralisation l'enjeu d'une mort à l'oeuvre dans la vie. Crevel, au contraire, recourt à l'écriture-panique afin de pouvoir contrer une mort anticipée. La minéralisation, dans l'oeuvre de Leiris, permet de fonder un «maintien corporel» qui interdit tout débordement pulsionnel. L'écriture aura beau jeu alors de chercher à contrer l'avancement de cette minéralisation. Si, pour reprendre les mots de Leiris, ne reste qu'une «cuirasse semblable à celle qu'aurait pu forger son squelette devenu soudainement extérieur», on est en mesure de constater avec quelle douleur le retournement projectif (du derme aux viscères) opère chez cet auteur. Or ce corps-squelette, évidé, n'est pas un lieu habitable. L'effraction est trop violente pour qu'elle puisse fonder l'élaboration de limites qui circonscrivent

un espace psychique. Cela est particulièrement clair dans les premières oeuvres de Leiris qui, selon Renée Riese Hubert, associent écorchement et ossature. Si la minéralisation³⁴ est un motif obsédant des écrits de Leiris, il faut ajouter que l'être-squelettique, décrit dans certains de ses poèmes, permet de poursuivre cette entreprise de dévitalisation. À cette différence que l'enchevêtrement des motifs de l'écorchement et de l'ossature me semble indiquer l'intrusion d'une douleur qui n'est plus seulement corporelle mais psychique³⁵.

Ce n'est donc pas la seule minéralisation qu'il faut entrevoir dans les écrits de Leiris. Car l'énonciation d'une douleur sous-jacente à un processus de transformation, où l'écorchure superficielle du derme laisse entrevoir une anatomie squelettique, est omniprésente. Le corps évidé, minéralisé, est en effet un des motifs de l'oeuvre de Leiris. Mais l'intériorité de ce corps est problématique. À la fois corps-tombeau :

Ma vie s'étend semblable au mètre de bois blanc
qui mesure les cercueils/semblables au tronc
rigide dont sont faites les potences/ à la pierre
dure dont on sculpte les années [...]³⁶

et inscription d'une surcharge érogène :

Éternel humilié dont le désir ulule/piètre amant
j'ai toujours été l'ours mal léché/et je porte pour-
tant ivrogne émerveillé/ au creux de ma poitrine
une rose qui brûle.³⁷

Si Leiris inscrit dans son oeuvre une posture énonciative ambiguë (un sujet déjà mort, racontant les aléas d'une histoire passée), je propose que la tension de l'écriture implique de plus l'introjection d'un dédicataire «vivant» qui puisse recevoir l'oeuvre et la métaboliser en significations. L'image du corps dans les écrits de Leiris est tenaillée par une érogénité douloureuse, échappant par moments au spectre de la minéralisation. C'est ce que note Riese Hubert dans cet extrait de la «Néréide» :

Tes plis profonds ont pu rider ma bouche amère/
et lacérer ce coeur qui pend entre mes côtes/tel
un quartier de viande à l'étal d'un boucher/de
trop de passions mon corps fut mauvais hôte.³⁸

Que penser en effet de ce passage? Le corps squelettique, équivalent d'une anatomie radiographiée, que l'on retrouve décrit dans *Haut Mal*, laisse place à la douleur psychique — et corporelle — de l'incorporation hypocondriaque. Ce corps «squelettique devenu soudainement extérieur» est délaissé au profit de l'image d'un corps mis à nu³⁹.

On voit que les motifs de la coupure, beaucoup plus qu'images d'un organisme marqué superficiellement, rappellent un éventrement dont il m'apparaît justifié d'y retrouver les traces archaïques d'un corps à corps avec la mère. Les toiles de Masson, qui ne sont pas sans analogies avec la «Néréide», rappellent en effet selon l'expression de Hubert un organisme-paysage. Mais le corps est du même coup défait de sa paroi protectrice. Il offre

une souffrance impossible à cacher. Cet évidemment des entrailles est en effet une caractéristique de la «Néréide». Mais d'autres poèmes de *Haut Mal* mériteraient d'être étudiés dans la perspective tracée par Jean Guillaumin d'un retournement projectif sous-jacent au processus créateur⁴⁰. La notion de retournement projectif, proposée par Jean Guillaumin, me semble pertinente pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord d'un processus qui s'apparente à une expulsion maintenue hors de soi, et qui représente à mon sens la capacité de faire jouer, au coeur de l'oeuvre, une identification projective réussie. En somme le retournement projectif permet de mettre en oeuvre une réversibilité dont on sait que pour Bion, elle représentait la fonction même de la créativité. Or ce retournement projectif, dans la perspective adoptée par Guillaumin, a trait fondamentalement au créateur lui-même, susceptible de modifier la configuration de l'image du corps. Nous retrouverions avec ce concept de topique externe proposé par Guillaumin l'équivalent d'une réversibilité de l'appareil psychique qui, selon Bion, se traduit par une hésitation entre positions dépressive et paranoïde-schizoïde. Il est vrai que la problématique de l'intégrité corporelle est au coeur de l'oeuvre de Leiris. Retourner le derme qui habite le narrateur, et l'offrir comme table d'écriture, voilà certes un des projets de Leiris qui correspond à ce retournement projectif. Encore faut-il que cette expulsion maintenue hors de soi suppose, même si la présence en est très atténuée, l'existence d'un dédicataire dont la fonction première sera, on l'a vu, de «recevoir» l'oeuvre et de la métaboliser en significations. Sans doute y a-t-il dans ce projet un paradoxe qui caractérise l'entreprise autobiographique de Leiris. C'est que le narrateur de *l'Âge d'homme* — et bien sûr des écrits subséquents — met en scène, comme condition première d'énonciation, le désir de proposer une narration posthume dont il serait pourtant le fidèle accompagnateur. En somme, parler de soi n'est possible qu'en fonction d'une mort psychique dont le projet littéraire contrecarre violemment l'angoisse d'une disparition réelle.

On est alors en mesure de constater l'impossible décentrement du «je» qui offre prise à l'autobiographie. Se raconter, en adoptant la position de l'énonciateur mort, c'est bien sûr, dans un premier temps, refuser d'être son propre destinataire. Ou, pour le formuler autrement, si l'autobiographie inaugure, dans son acception traditionnelle, le désir de témoigner de soi intégralement, le fantasme d'être mort fait jouer une toute autre perspective. L'autobiographie, ici inaugurée, se plaît à entremêler les figures du sujet et de l'objet, de l'agent et du témoin. S'il est en effet incontesté que l'autobiographie conjugue à la fois le narrateur, énonciateur des événements qui lui sont advenus, et l'auteur, instance référentielle attestée socialement, il est par contre beaucoup plus difficile de distinguer les rôles de l'agent et du témoin dès qu'une «mort psychique» est l'objet du travail autobiographique. L'agent, c'est bien sûr le sujet qui narre, avec un souci de contemporanéité énonciative, les événements, les pensées qui lui semblent mériter attention. Mais,

nous l'avons vu, cet agent, chez Leiris, est très souvent hanté par une angoisse mortifère. D'où l'ambiguïté du travail autobiographique chez cet écrivain puisque c'est «l'autre», à la place de «soi», qui devra rendre compte des événements advenus. Quant au témoin, son existence est elle aussi problématique. Car c'est bien d'une confusion obsédante entre témoin et agent que l'oeuvre autobiographique de Leiris se nourrit.

En somme le témoin apparaîtrait sous la forme d'un destinataire survivant qui peut assurer la transmission de la mémoire autobiographique malgré la mort fantasmée de l'agent-narrateur. L'oeuvre de Leiris nous rappelle en effet que le Moi du sujet autobiographe est constamment menacé d'effritement. S'assurer de la persistance d'un témoin pouvant assurer le maintien de la mémoire autobiographique, c'est bien sûr fonder un mode singulier de transmission. Si le désir autobiographique, dans l'oeuvre de Leiris, rend compte d'une quête de postérité, on peut croire que l'introjection, à l'intérieur de soi, d'un témoin survivant correspond à une élaboration psychique radicale. Car le scénario mis en acte ne définit pas purement et simplement une stratégie ubiquiste. Être le témoin vivant de sa propre mort implique bien sûr un contrat autobiographique où l'immortalité de la transmission narrative est pour ainsi dire préservée. Mais que signifie par ailleurs être le témoin mort de sa propre vie, formule que l'on retrouve souvent énoncée chez Leiris? Sans doute une expérience dont la radicalité intense se noue d'un paradoxe. S'observer mort, c'est faire jouer progressivement l'actualité d'un travail du deuil grâce auquel le narrateur autobiographe s'avoue survivant. Être le témoin mort de sa vie, c'est de plus avouer l'impossibilité de se mettre en retrait; avouer, le mot est juste, l'inutilité du récit. Or il me semble que l'oeuvre de Leiris oscille constamment entre ces deux positions extrêmes. L'ubiquité (se raconter) est obtenue au prix de la mort fantasmée du sujet qui sera soumis à l'enjeu autobiographique. Ce qui explique peut-être pourquoi la proximité de la mort n'est pas sidérante : un espace narratif, attestant d'un récit de soi, assure une pulsion d'emprise où le sujet narrant peut triompher de son double mort⁴¹. Ce témoin survivant, qui tient lieu de dédicataire interne, et dont l'ubiquité permet de transmettre le sens de la vie du sujet décédé, il correspond au fantasme *princeps* de l'autobiographie chez Leiris.

Que veut dire penser si ce n'est maintenir une zone de secret qui permettra d'éprouver une solitude salutaire, cette «negative capability»⁴² dont Bion a pu faire le trait dominant de la créativité. On a vu chez Leiris et Crevel que le maintien de l'activité de penser était constamment menacé de désintégration. Le statut ambivalent de «l'autobiographie posthume» chez Leiris (pour reprendre une expression de Sophie de Mijolla-Mellor), la mise en scène de «l'élan mortel» dans l'oeuvre de René Crevel, l'ensemble de ces préoccupations situent l'inscription problématique d'une rupture du lien narcissique. J'ajouterai que le secret de la création chez

les auteurs étudiés provient de l'ambivalence du don narcissique élaboré. L'acte d'écrire représenterait alors le seul mode de filiation possible puisque la continuité, ainsi instaurée, assurerait le sujet d'une transmission maintenue secrète.

1. Si l'on peut faire appel au genre autobiographique afin de qualifier l'écriture de Leiris, la problématique autobiographique est chez Crevel l'objet d'une inscription plus ambivalente. Je préfère plutôt retenir la notion «d'écrivain-suicidant» proposée par Jacques Lecarme dans «Suicides pour une biographie», *Cahiers de sémiotique textuelle*, 16, 1989. J. Lecarme propose la notion d'écrivain-suicidant pour des auteurs qui font du suicide un motif de leur travail d'écriture. Ces derniers construisent de toutes pièces une biographie posthume composée de textes non autobiographiques. Les écrits sont adressés fantasmatiquement à un futur biographe dont la fonction sera de raconter la vie de l'auteur authentifiée par le suicide. La notion d'écrivain-suicidant avancée par Lecarme fait intervenir au cœur des stratégies d'écriture de ces auteurs le fantasme d'une biographie posthume dont les matériaux seraient précautionneusement assemblés. Le point de vue adopté par Lecarme diffère sensiblement des travaux de Sophie de Mijolla-Mellor pour laquelle l'auteur-narrateur, à l'instar du projet autobiographique, se contente d'être le sujet survivant se plaisant à raconter ce qu'il adviendrait fantasmatiquement de lui décédé. S. de Mijolla-Mellor dans «Survivre à son passé» souligne : «Ainsi, force est-il à l'autobiographe d'user de ruse, et transformant le sentiment de sa propre précarité en certitude, de s'installer à la place du mort, portant de l'au-delà un regard rétrospectif sur lui-même. Paradoxalement, peut-être faut-il pour investir son propre passé dans une autobiographie, partir de la représentation de l'instant mortel et de la conviction qui en découle qu'on ne dispose jamais de rien d'autre que du moment présent». (dans *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Les Belles Lettres, 1988, p. 102). À l'encontre de cette conception de l'autobiographie, l'écrivain-suicidant expulse violemment la mort de l'œuvre créée (mort psychique métabolisée sous forme d'écrits) afin de la réintroduire, agie, grâce au suicide. Il faut ajouter cependant que l'œuvre de Crevel ne s'intègre pas aisément au modèle de l'écrivain-suicidant décrit par Lecarme. Chez Crevel le suicide ne correspond pas au désir d'être biographié à titre posthume. Il faudrait plutôt envisager la violence d'un pacte confessionnel où la distinction entre *alter* et *ego* est mal assurée. En témoignent, dans l'œuvre de René Crevel, les nombreux symptômes de dépersonnalisation qui font jouer un décentrement du sujet écrivant. Dans l'œuvre de René Crevel, la «rage confessionnelle» situe un projet d'écriture qui est concerné au premier chef par le secret d'une mort qui hante le roman familial. Cette mort réelle du père inaugure à mon sens une béance dans la constitution de l'ordre symbolique dont les effets seront destructeurs. On parlera à cet égard, suivant en cela le vocabulaire de Maria Torok et Nicolas Abraham, de la fonction d'un «caveau intrapsychique» qui interdit l'actualisation d'un travail du deuil au profit d'une incorporation mélancolique.
2. M. Leiris, *Fourbis. La règle du jeu II*, Paris, Gallimard, 1955, p. 66-67.
3. «Tout bien considéré, je pense que ce bruit disait une seule chose et que cette unique chose qu'il disait c'est qu'il était unique», M. Leiris, *op. cit.*, p. 27
4. *Ibid.*, p. 31.
5. Il s'agit en effet d'un topos dont la fortune est grande chez les critiques étudiant l'œuvre de Leiris. On retiendra entre autres, parmi les travaux les plus significatifs: J.-B. Pontalis, «Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin», dans *Après Freud*, Paris, Gallimard, 1968, p. 330-353; M. Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963; J. Bellemin-Noël, «Michel Leiris Hommages Dommages», dans *Biographies du désir*, Paris, PUF, 1988, p. 211-263; M. Blanchot, «Regards d'outre-tombe», dans *La Part du feu*, Paris Gallimard, 1949; A. Finkielkraut, «L'autobiographe et ses jeux», dans *Communications*, 19, 1972, p. 155-169.
6. «Hypocrisie peut-être encore si j'allègue, à l'appui de mon horreur de la paternité, le refus d'aider à la persistance d'une espèce lancée dans l'aventure la plus absurde; ce point de vue, je l'ai soutenu jusqu'à ce que j'aie remarqué en moi cette contradiction : je suis contre la procréation mais je suis pour la postérité puisque, sans trop attendre de son jugement, j'envisage avec déplaisir la perspective d'une destruction — ou d'un oubli — empêchant les écrits de moi que tels de mes contemporains ont bien voulu faire imprimer d'avoir au moins quelques lecteurs parmi les générations futures (de sorte que je refuse, en somme, de mettre au monde alors que mon activité d'élection, celle dont j'espère un semblant de survie, n'a son plein sens que si d'autres travaillent à ce que je condamne [...]). M. Leiris, *op. cit.*, p. 67.
7. F. Cabelguenne, «René Crevel : écrire-mourir (le drame de l'écriture)», dans *Littératures*, 18, printemps 1988, p. 104.
8. R. Crevel, *Détours*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 28.
9. P. Dubois, «L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration», dans *Littérature*, 25, février 1977, p. 19-41.
10. *Ibid.*, p. 28
11. *Loc. cit.*
12. *Loc. cit.*
13. M. Pleyne, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, p. 157.
14. P. Dubois, *op. cit.*, p. 32-33.
15. M. Leiris, *op. cit.*, p. 66.
16. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 114.
17. *Ibid.*, p. 95.
18. A. Artaud, «L'osselet toxique», dans *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, NRF, coll. «Poésie / Gallimard», 1981, p. 235.
19. M. Bell Rochester, *René Crevel. Le pays des miroirs absolus*, Saratoga (Cal.), Stanford French and Italian Studies, 12, 1978, p. 180.
20. R. Crevel, *op. cit.*, p. 224.
21. *Ibid.*, p. 118.
22. *Ibid.*, p. 122-123.
23. *Ibid.*, p. 138.
24. *Ibid.*, p. 145-146.
25. R. Crevel, «Mais si la mort n'était qu'un mot» [*Le Disque vert*, no 1, 1925]. Dossier dans René Crevel, *Mon Corps et moi*, p. 204-205.
26. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, p. 97.
27. R. Crevel, «Enquête : le suicide est-il une solution?» [*La Révolution Surréaliste*, no 2, 15 janvier 1925]. Dossier dans

- Mon Corps et moi*, p. 199-200.
28. R. Crevel, *Détours*, p. 39.
 29. P. Castoriadis-Aulagnier, *La Violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1981, coll. «Le fil rouge», p. 193-202.
 30. N. Berry, *Le Sentiment d'identité*, Bruxelles, Éditions Universitaires, coll. «Émergences», 1987.
 31. R. Crevel, «Le Clavecin de Diderot», dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1986, p. 214-218.
 32. «La grande mannequin cherche et trouve sa peau», dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, p. 305-306.
 33. *Ibid.*, p. 306.
 34. «[...] je ne pourrai sortir du cachot circulaire, m'étant à jamais séparé de ma pâte spatiale et confiné dans une petite colonne d'esprit immuable, plus étroite que les citernes du palais. La pierre et l'acier sont les deux pôles de ma captivité, les vases communicants de l'esclavage; je ne peux fuir l'un qu'en m'enfermant dans l'autre, — jusqu'au jour où ma lame abattra les murailles, à grands coups d'étincelles». «Le pays de mes rêves», dans *Haut Mal suivi de Autres lancers*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1988, p. 21-22. Et cet autre passage: «Peut-être m'efforçais-je de croire que je la déjouerai par cette minéralité, qui me constituerait une armure, une cachette aussi (pareille à celle que se font les insectes qui feignent d'être morts pour résister à un danger) contre ses attaques mouvantes mais infaillibles», dans *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977, coll. «L'Imaginaire», p. 84.
 35. «L'expérience de la douleur s'effectue à l'intérieur d'un «moi-corps». On est frappé de constater que c'est strictement le même modèle — effraction, concentration de l'investissement, etc. — qui sert à Freud pour rendre compte de la douleur physique et de la douleur psychique. À la différence de ce qui se passe pour l'expérience de satisfaction (quel écart entre le simple apaisement du besoin vital, la *Befriedigung*, et l'agencement complexe de la séquence fantasmatique de la *Wunschphantasie*!), il n'y a pas ici métaphore, à savoir création de sens, mais analogie, transfert direct d'un registre à l'autre: ce sont les mêmes mots qui sont utilisés, les mêmes mécanismes qui sont invoqués. Comme si, avec la douleur, le corps se muait en psyché et la psyché en corps. Pour ce moi-corps, ou pour ce «corps psychique», la relation contenant-contenu est prévalente, qu'il s'agisse de douleur physique ou psychique. » J.-B. Pontalis «Sur la douleur (psychique)», dans *Entre le Rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1977, p. 261.
 36. M. Leiris, «Les clochers de Nantes», dans *Haut Mal suivi de Autres lancers*, p. 65.
 37. *Idem*, «La Néréide de la Mer Rouge», dans *Haut Mal suivi de Autres lancers*, p. 124.
 38. *Ibid.*, p. 123.
 39. Selon Riese Hubert, «...Bien des images de Leiris, analogues en cela aux représentations de Masson, suggèrent simultanément la blessure et l'acte de blesser, en premier lieu le corps ouvert, privé de sa paroi protectrice, révélant dans la souffrance, sinon dans la honte un univers dorénavant impossible à cacher. Le coeur, rose rouge, image fascinante et cruelle, représente chez Leiris moins le foyer d'une fougue intense que l'usure, la brûlure, le signe déchiffrable de l'impuissance». R. Riese Hubert, «L'image poétique de Michel Leiris», dans *French Forum*, vol. 1, no 1, 1976, p. 74.
 40. J. Guillaumin, «La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire», dans *Corps et création : entre lettres et psychanalyse* (sous la direction de Jean Guillaumin), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 227-269.
 41. C'est du moins l'hypothèse de J.-B. Pontalis dans «Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin» : «Une fois reconnu ce *il* de la mort, Leiris a beau avouer «il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le prénom *je* [...] parce que ce mot *je* résume pour moi la structure du monde», il n'en écrit pas pour autant sa propre confession, mais celle de son *double* inversé, Sirel. Double errant en état de *deuil blanc* «dans une cuirasse semblable à celle qu'aurait pu forger son squelette devenu soudainement extérieur», double qui tient lieu de défense contre la mort (comme en témoignent tant de croyances primitives) en même temps qu'il nous en assure la maîtrise». J.-B. Pontalis, «Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin», dans *Après Freud*, p. 344-345. Pontalis insiste ici sur le rôle dévolu au double inversé. Sans doute est-ce à ces conditions (parler au nom d'un sujet déjà mort — se survivre) que le pacte autobiographique est possible. Nous retrouverions ici l'équivalent d'une stratégie autobiographique qui fait de l'ubiquité du narrateur survivant une façon d'échapper à la mort. Pontalis a donc tout à fait raison d'indiquer avec quelle emphase un solipsisme narcissique est actuel dans l'oeuvre de Leiris : «*Aurora*, c'est la figure même du narcissisme; il ne saurait être mieux scellé que par cette alliance du moi, de la mort et du double, le moi n'évitant le vertige de la mort qui est le sien propre que par une relation fantasmatique avec un double auquel il délègue avec ses hantises quelque pouvoir qui doit le sauver du mal mortel et de ses effets morcelants. » (p. 345)
 42. Bion fait référence dans *Attention and Interpretation* (Tavistock, 1970, p. 125) à une lettre de Keats dans laquelle ce dernier souligne l'incertitude et la patience à la source de toute élaboration créatrice. J. Keats écrit : «I mean Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason». Lettre de J. Keats à G. et T. Keats, dans *Letters of John Keats*. A selection edited by R. Gittings, Oxford University Press, p. 43.

NOMS DE LIEUX : LIEU DU NOM

La langue paternelle dans *Running in the Family*¹ de Michael Ondaatje

LISE FONTAINE

Ces carnets de voyage nous révèlent ici que *Running in the Family* de Michael Ondaatje obéit moins aux lois d'un genre littéraire spécifique qu'à une exploration particulière du langage, conduite à travers des lieux auxquels celui-ci se mesure. Le texte se lit comme trace, matière ou matérialité surgie d'une confrontation avec ce qu'est le voyage : une distance créatrice toujours à res-saisir, dans un espace entre imaginaire et réel.

As an example of travel literature, Michael Ondaatje's *Running in the Family* owes its structure less to the laws of a specific genre than to a particular exploration of language through the different spaces to which it is confronted. The text can be read as a trace, a material or materiality arising from the confrontation with the process of travel, revealed as a creative distance always to be reclaimed, within a space between the imaginary and the real.

À l'image de ces cartes géographiques que l'auteur étala d'abord sur le sol afin d'étudier au fil de calmes après-midi les chemins de son retour vers Ceylan², pays d'une lointaine enfance, les textes qui composent le livre d'Ondaatje émergent dans le déploiement d'un espace qu'imaginaire, mémoire et langage progressivement mettent en place. En ce sens le travail d'Ondaatje rejoint de façon exemplaire, dans des paramètres géographiques aussi bien que textuels, cette notion de trajet (temps, mouvement, parcours) qu'opère le *corps d'écriture* dans le lieu de son énonciation.

Pour Michael Ondaatje en effet, l'écriture ne peut être dissociée du contexte qui la génère. «I have to be affected emotionally, or in a sensual way before something hits me [...]»³. Dès les premières pages de *Running in the Family*, l'Asie se plie aux consonances d'une énigme enfouie dans les intrications de l'enfance et du tissu familial. Le voyage du retour à Ceylan n'a pas tant pour fonction de «reconstituer» l'histoire de la famille Ondaatje que de *produire* une écriture qui en serait l'équivalent : sorte de patrimoine personnel, à verser du côté de l'imaginaire et des mythologies qui structurent une enfance. Le mouvement de cette écriture chez Ondaatje est toujours organique, et la nature des déplacements spatiaux (les figures du voyage) qui la soutiennent participe d'une même nécessité, visant à extraire des événements et du langage la matière d'une «fiction» que l'on pourrait définir comme la résolution

temporaire d'une certaine exploration du réel. L'écriture occupe donc toute la place dans *Running in the Family*, et le cadre qui l'alimente (l'exotisme de cette enfance perdue) n'est en somme que l'expérimentation particulière, le traitement auquel Ondaatje la soumet pour en explorer les effets, la teneur, la substance. Ici, le déplacement, la traversée d'une contrée physique et imaginaire veulent susciter une vibrante interrogation de l'écriture comme trace sensible du réel. À maints endroits dans le livre se trouve évoqué, non pas avec désespoir, mais avec la délicatesse que commande tout objet noble et fugace, l'étrange poids des mots se mesurant au temps.

L'aurore au jardin... Clarté pour la feuille, le fruit, le jaune profond du grand cocotier. Droit de visite éphémère pour cette lumière exquise. Encore dix minutes et le jardin s'ouvrira à un brasier, délirant de bruits, de papillons.

Une demi-page... Et le matin est déjà autrefois⁴.
[...]

Assis dans ma chambre, je recopie dans mon carnet noms et dates inscrits sur les enveloppes. Une fois que j'aurai fini, il y aura ce moment étrange où je me laverai les mains et verrai très nettement ce gris profond de vieille poussière de papier disparaître dans le lavabo [...] ⁵

Ainsi, au même titre que ces personnages issus du passé et se dérochant à l'histoire en vertu de l'inextricable complexité de leur nature, l'écriture est une expérience

perpétuellement reconduite, qui s'opère dans le désir de la chose atteinte et pourtant fuyante. C'est autour de ce paradoxe que s'articule chez Ondaatje le sentiment particulier du temps, fait des riches strates d'une exploration qui, en dépit de ses écueils, demeure ouverte et féconde, conduisant vers une sorte de naturalisme magique qui amplifie parfois dans le lyrisme et la démesure le caractère impénétrable, sinon absurde des conduites humaines. Nulle part mieux que dans ces confins torrides aux végétations touffues, dans cette mythologie de l'Ancien Monde, ne peut se jouer la synthèse qu'opère en définitive Ondaatje. Devant cette résistance de l'objet convoité, prisonnier du langage qui devait pourtant en faire part («On ne raconte pas une histoire une seule fois. [...] Ainsi s'organise l'histoire»⁶), il met en place un autre dispositif, où l'ordre poétique se saisit des contradictions du monde pour en jouer avec élégance et désinvolture, dans un espace qui ainsi s'en libère. C'est ce transit incessant vers l'imaginaire qui chez Ondaatje alimente le mouvement de l'écriture. De là, les choses en équilibre précaire livrent leur force véritable et créent l'impulsion qui permet d'agir, c'est-à-dire, pour Ondaatje, d'accéder avec son corps à cet inconnu déployé au-devant de lui.

Ainsi, deux mois plus tard, au milieu de la soirée d'adieux, je compris, dans une frénésie croissante, que j'étais en route. Voici que je dansai avec un verre de vin en équilibre sur le front, me laissai choir en me trémoussant puis me relevai sans renverser le verre, tour qui ne paraissait possible que si l'on était soûl et décontracté. [...] Mais je perçus seulement au coeur de cette soirée [...] que je m'en retournais vers la famille que j'avais quittée en grandissant, vers ces gens de la génération de mes parents figés dans ma mémoire, opéra pétrifié. Je voulais, en les touchant, les transformer en mots. [...] Vers trente-cinq ans, je me rendais compte que j'étais passé à côté d'une enfance, je l'avais ignorée et non point comprise [I had slipped past a childhood I had ignored and not understood]. [...] Cela commença tandis que je dansais et riaais follement, dans le confort et l'ordre de ma vie.⁷

L'ÉCRITURE DU VOYAGE

Ondaatje a quitté Ceylan à l'âge de onze ans, déjà séparé du père qu'il ne reverra plus jusqu'à sa mort. Vingt-cinq ans plus tard, il retourne dans ce pays pour tenter de comprendre qui furent ces êtres légendaires qui ont habité son enfance. Au centre de ses investigations se trouve ainsi le motif central du père, qui détermine l'immense précarité, fragilité de cette incursion dans un univers fantasmatique, au sein duquel Ondaatje tente pourtant d'extraire les signes intelligibles d'une filiation qu'il revendique.

L'enjeu de tout voyage a partie liée avec l'imaginaire: c'est sans nul doute ce que posent d'abord les textes de *Running in the Family*. Ils renouvellent cette évidence, à savoir que le déplacement, le trajet d'un corps dans

l'espace se portent moins vers la rencontre d'un territoire objectif, à découvrir, que vers la reconnaissance de ce qui engage ce mouvement, nous mène vers cela même qui dans l'appréhension de l'inconnu ne cesse encore de nous appartenir. Le projet d'écriture d'Ondaatje est ici fait de ces infimes variations, rectifications et inscriptions d'une réalité sans cesse mesurée à l'aune de «l'imaginé» (le père), c'est-à-dire à ce désir qui circonscrit toute lecture de l'espace pour en faire la lecture d'un «sujet».

Tout commença par un rêve brillant comme un os, et que j'eus grand-peine à retenir. [...] Je vis mon père dans tous ses états [I saw my father, chaotic...], entouré de chiens hurlants et aboyants dans ce paysage tropical.⁸

Déséquilibre, démesure, chaos : tels sont quelques-uns des motifs qui stimulent chez Ondaatje le désir d'écriture. Très éloignée d'une visée rationnelle, qui se proposerait d'ordonner ou d'épurer la matière informe des sensations qui alimentent ce travail, la démarche qu'Ondaatje met en oeuvre se propose plutôt d'ouvrir, dans la complexité même du réel appréhendé, une voie de passage où la limite du rapport percevant/perçu se trouverait déplacée, opérant de la sorte une synthèse susceptible de modifier les modalités d'inscription du sujet dans le monde.

Cette nuit-là, ce n'est pas un rêve, mais plutôt une image récurrente qui vient me visiter. Je vois mon corps tendu, étiré en étoile, et je comprends que je fais partie d'une pyramide humaine. Au-dessous de moi, il y a d'autres corps sur lesquels je me dresse. Au-dessus de moi, il y en a encore d'autres, bien que je sois assez près du sommet. Avec une lenteur pesante nous évoluons dans l'immense salon. [...] Mais voici que nous approchons de la porte dont les sept mètres de haut nous permettront de passer à condition que notre pyramide se présente de profil. Sans même se consulter, la famille ignore cette ouverture : à pas mesurés, elle traverse les murs rose pâle et pénètre dans la pièce voisine.⁹

Ce fragment introduit quelques-unes des composantes majeures qui caractérisent le travail d'Ondaatje dans *Running in the Family*. Implication physique du corps dans la quête d'une généalogie, lecture intime du territoire par déplacements dans l'espace, notion d'identité confrontée aux aléas de l'histoire et à la redéfinition du concept de famille, persistance du rêve, de l'imaginaire et du mythe ayant pour fonction de dynamiser les conflits humains : tels seraient les moyens qui concourent à la fois à produire et donner forme à une écriture qui vise en dernier recours cette adéquation – devenir le fils du père par le relais du langage ayant reconstruit la «pyramide».

Ondaatje voyage. De Jaffna à Kegalle et Nuwara Eliya, de résidences d'été en refuges puis auprès des pierres sombres des églises, entre Colombo et Kandy, Trincomalee, Kadugannawa et Kitulgawa, il amasse,

collige les informations qu'on lui livre. Peu à peu se dessine le portrait d'une famille, fantasque et mythique. Peu à peu s'ouvre un sillage dans le temps, où pourrait s'opérer la reconstitution du Nom. Quelques effets, quelques souvenirs, artefacts d'une famille sur lesquels s'impriment en filigrane la chaleur, la lumière étourdissante de l'Asie, l'humidité, les moussons, «les ravages du poisson d'argent, balafres qui déflorent les minutes immaculées de l'histoire [...]»⁹. L'écriture aborde dans ce livre l'espace du désir. Elle se donne et ne nomme que le lieu d'un amour livré au temps, se survivant dans l'imaginaire. C'est ce lieu qui hante les carnets de voyage d'Ondaatje – comme une autre fiction chargée de prolonger, faire vivre autrement «l'histoire».

While all these names [relatives, friends and colleagues who helped me in my inquisitiveness] may give an air of authenticity, I must confess that the book is not a history but a portrait or «gesture». And if those listed above disapprove of the fictional air I apologize and can only say that in Sri Lanka a well-told lie is worth a thousand facts.¹⁰

LA PART DU CORPS

L'arbitraire de la perspective, le découpage parfois abrupt, l'absence de chronologie et la forme fragmentée qu'adopte l'auteur dans ce livre déterminent une facture qu'il serait tout à fait vain de vouloir associer à un genre littéraire, voire même à un «projet» d'écriture susceptible de conjurer l'impensé part d'irrésolu inhérente à cette démarche. L'impression qui se dégage de ces textes ramènerait plutôt au plus vif d'une question fondamentale, adressée ici à la matérialité qui infléchit tout travail d'écriture, et place l'écrivain en situation de risque.

Ondaatje établit clairement dans *Running in the Family* que la production textuelle relevant du travail d'écrivain ne peut se développer qu'au point de rencontre avec d'autres écritures qui la croisent et la déterminent : écritures de l'espace et du lieu actualisées dans un itinéraire géographique ; écritures de la mémoire se superposant au réel et structurant leur propre syntaxe ; écritures du désir dans l'amplitude d'un mouvement qui sollicite le corps, le soumet à une dynamique dont la seule issue pour l'auteur semble être cette sorte de dépense excessive lui permettant de traverser l'épaisseur énigmatique du monde qu'il approche, afin de le recréer ailleurs, là où il devient objet, «écriture», livre.

Cette écriture participe donc d'une approche périlleuse, se jouant sur tous les plans où l'auteur contraint le texte à rendre compte de l'indétermination, des résistances et des dérives qui en affectent la nature. Par-delà les esquisses d'épisodes mondains, les effets tenant de la chronique de la vie coloniale dans le Ceylan des années 20, les cadrages opérés retiennent plutôt le moment privilégié qui fit naître ces confidences dans la bouche des interlocuteurs concernés, et il devient possible dès lors

d'envisager le récit de l'histoire familiale des Ondaatje comme matériau d'histoire orale, suscitée et réaménagée par l'auteur. La délimitation des personnages, la place qu'ils occupent et les fictions qu'ils alimentent s'inscrivent dans le projet général d'un «retour» qui génère et dicte ses propres lois, auxquelles Ondaatje savait de toute évidence vouloir consentir.

Plus tard, nous entrons dans la salle à manger. Ma tante fait resurgir de sa mémoire des incidents célèbres. Elle est le Minotaure de ce long voyage de retour – les préparatifs, la traversée de l'Afrique, le trajet en train de Colombo à Jaffna, les sentinelles, les hauts murs de pierre et, aujourd'hui, cette nonchalante courtoisie des repas [...]. Elle est le Minotaure qui habite ces lieux où l'on a vécu des années plus tôt. Le Minotaure qui vous surprend par des conversations sur ce foyer d'amour originel.¹¹

Car ce qui est porté au-devant de l'histoire est d'abord et avant tout l'enfance, un corps d'enfance pourrait-on dire, projeté vers des espaces impérieux à connaître, à combler. L'homme Ondaatje pose son «incomplétude» comme discret motif du voyage qu'il entreprend. Les aires délaissées de l'enfance sont celles qu'il viendra dans ce pays toucher et reconnaître, celles qui structurent également la déroutante architecture du livre, déployée autour d'une série de réponses sensibles à l'adresse d'un sujet à ressaisir.

Au point du jour il allume la lampe électrique. Cela fait vingt-cinq ans qu'il n'a pas vécu dans ce pays. Jusqu'à l'âge de onze ans il a dormi dans des pièces comme celles-ci, sans rideaux, aux fragiles barreaux pour que personne ne rentre, au sol de ciment rouge lisse et frais sous les pieds nus.¹²

Distanciation ici dans le texte liminaire du livre du «il» personnage, non pas auteur, mais sujet de cette histoire à laquelle il participe, qui le sollicite. Commentant une fois encore cette attitude de non-ingérence qui est la sienne face aux événements, face à l'histoire et face à l'écriture qui en rendra compte, Ondaatje dit :

À minuit, seule cette main remue. Discrète, prudente. [...] Je regarde bouger la main. Attendant qu'elle me dise quelque chose. Qu'elle bute au hasard sur quelque présence, sur la forme d'une chose inconnue.¹³

Cette appréhension de la chose inconnue, Ondaatje en fait le lieu même de son écriture, le «là-où»¹⁴ au sein duquel le corps s'adonne tout entier à la traversée de ce qui est à reconnaître, non pas tant comme valeur cumulative d'identité que comme passage, déversement et approvisionnement d'un temps qui fait exister le corps, exister une parole sur le corps.

Tout venait à moi, m'effleurait comme de la neige. [...] J'avais vu tout cela. Parfois, le matin, au réveil, je sentais la journée. Elle était si riche qu'il me fallait choisir entre mes sens.¹⁵

[...]
Les yeux baissés pour éviter le soleil, nous butons
contre le corps.¹⁶

[...]
Mon corps doit tout se rappeler. [...] Je désire ce
vide de la chambre obscure où j'écoute. Où j'at-
tends. Rien dans ce que je vois qui ne puisse dater
d'une centaine d'années. Rien qui n'aurait pu être
là quand j'ai quitté Ceylan à l'âge de onze ans.¹⁷

Parvenu au terme de ce parcours, l'histoire per-
sonnelle peut enfin s'écrire au présent. «À sa fenêtre
de Colombo, ma mère songe au divorce. Mon père se
réveille après trois jours d'alcool»¹⁸. Ondaatje n'a pas
retrouvé l'enfance idyllique, mais une humanité surgie
d'une vision relative, qui vient éclairer de plus près le
visage du père.

LA LANGUE PATERNELLE¹⁹

L'obsédante question du Père, qui traverse et marque
la littérature et le cinéma québécois, trouve à s'articuler
chez cet écrivain torontois selon un point de vue singu-
lier. Une caractéristique générale s'applique selon nous
à *Running in the Family* : le versant du désir ne livre
jamais dans cette oeuvre une voix angoissée. L'espace
de l'absent est d'abord territoire, dont la reconnaissance
attentive implique de la part du sujet un investissement
actif, un déploiement hors de soi coïncidant avec la
rencontre effective, réelle, des paysages et des gens
d'où peut resurgir, ravivée, la mémoire de l'enfance.
L'extrême sensualité se dégageant de cette entreprise ne
peut laisser de doute quant à la *place* qu'occupe le sujet
de cette quête : Ondaatje parle du lieu d'où l'on voit de
part et d'autre l'enfance et la mort, à égale distance d'une
position d'homme. Il les rencontre l'une et l'autre, dans la
fermeté d'un langage s'appuyant pourtant sur l'énigme
d'une vie, là où, à la recherche d'une consistance, d'une
cohésion des faits qui se dérobent, sa propre lecture du
monde le conduit à s'approprier les éléments hétéroclites
dont elle est faite, à les restructurer selon un ordre propre
que gouverne l'imaginaire.

Il y a tant de choses à son sujet que nous devrions
connaître mais nous devons nous contenter de
deviner [...] Le connaître au fil de ces gestes iso-
lés que me rapportent ceux qui l'aimaient. C'est
encore un de ces livres que nous avons envie de
lire mais dont les pages ne sont pas coupées.²⁰

Bien que *Running in the Family* soit en quelque sorte
dédié à la mémoire du père, une grande discrétion
marque dans ce livre les rapports entre Michael et
Mervyn Ondaatje. Des portraits esquissés sur un mode
mythique qui caractérisent la première partie du livre,
Ondaatje passe imperceptiblement à des évocations plus
intimes, personnelles. À travers le témoignage des amis
fidèles, des membres de la seconde famille du père, se
dessine le portrait touchant d'un être brisé par l'alcool et

les catastrophes intérieures, pourtant toujours aimable
et courtois. C'est cet être humain fait d'une somme d'ex-
périences et de déterminations que l'écrivain cherche
à rencontrer, à la fois comme personnage romanesque
et maillon d'une chaîne familiale dont Ondaatje est
issu. Dans le paradoxe de cette double position, seules
semblent réelles les traces qu'aura laissées cet être dans
l'univers qui lui survit, c'est-à-dire, donc, dans les relais
du langage que l'auteur investit pour créer l'espace de ce
livre. Si en définitive l'histoire du père n'est jamais que
fictive, c'est que le fils déjà s'en démarque et, hors d'elle,
délivre une parole propre recelant un destin, un désir
et une trajectoire. Ceci, Ondaatje le réitère avec force.

À certaines heures, à certains moments de nos
vies, nous nous prenons pour des rescapés de
générations anéanties. Il nous incombe alors de
rester en paix avec l'ennemi, de supprimer le
chaos final propre aux tragédies du XVII^e, et, avec
cette «grâce que donne le recul», de remplir les
pages de l'histoire.²¹

Cette «grâce» est à proprement parler ce qui cause le
texte de *Running in the Family*, ce qui fait qu'une parole
autonome s'y déploie, libre de réécrire l'histoire et d'y
consentir, dans un amour qui ne dévaste pas son objet
mais, le dessinant, lui adjoint une parole et un corps.
La «langue paternelle» serait ainsi faite de l'écart pro-
lifique qu'Ondaatje ne cesse d'observer entre le réel et
l'imaginaire; faite de cet espace à réinvestir où, malgré
la précarité des mots, quelque chose est à dire, à créer,
à prolonger.

Mon regret, c'est de ne lui avoir jamais parlé une
fois adulte. [...] Regarde, je suis le fils qui a grandi.
Je suis le fils à qui tu as donné l'esprit aventureux
et qui t'aime encore. Je suis désormais initié aux
rites des adultes, mais je voulais te dire que j'écris
ce livre sur toi, à un moment où je doute plus que
jamais de ces mots.²²

Le doute, qui traverse et articule ce très beau livre,
nous donne ainsi une autre mesure du monde, faite
d'arythmie, de dissonances, d'émphase, des variations
et résorptions des phénomènes qui cristallisent le temps
autour d'un corps du désir.

L'histoire familiale devenue matériau poétique ainsi
ne se dissocie guère des lois présidant au chaos des
choses : répertoire où Ondaatje pourtant puise, dispose
de combinatoires qui, à l'infini, ne font que mener l'écrit-
ture vers les états de sa propre réalisation.

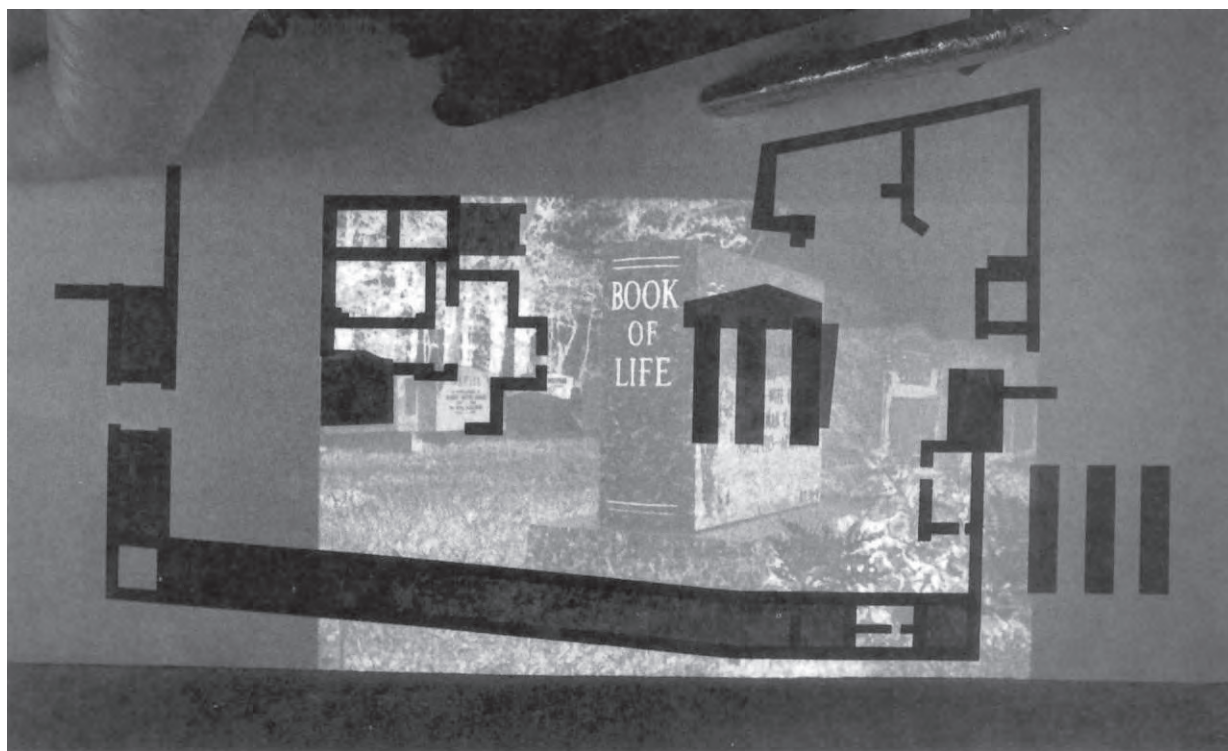
[...]
Stan's fishbowl
with a book inside
turning its pages
like some sea animal
camouflaging itself
the typeface clarity
going slow blonde in the sun full water

[...]

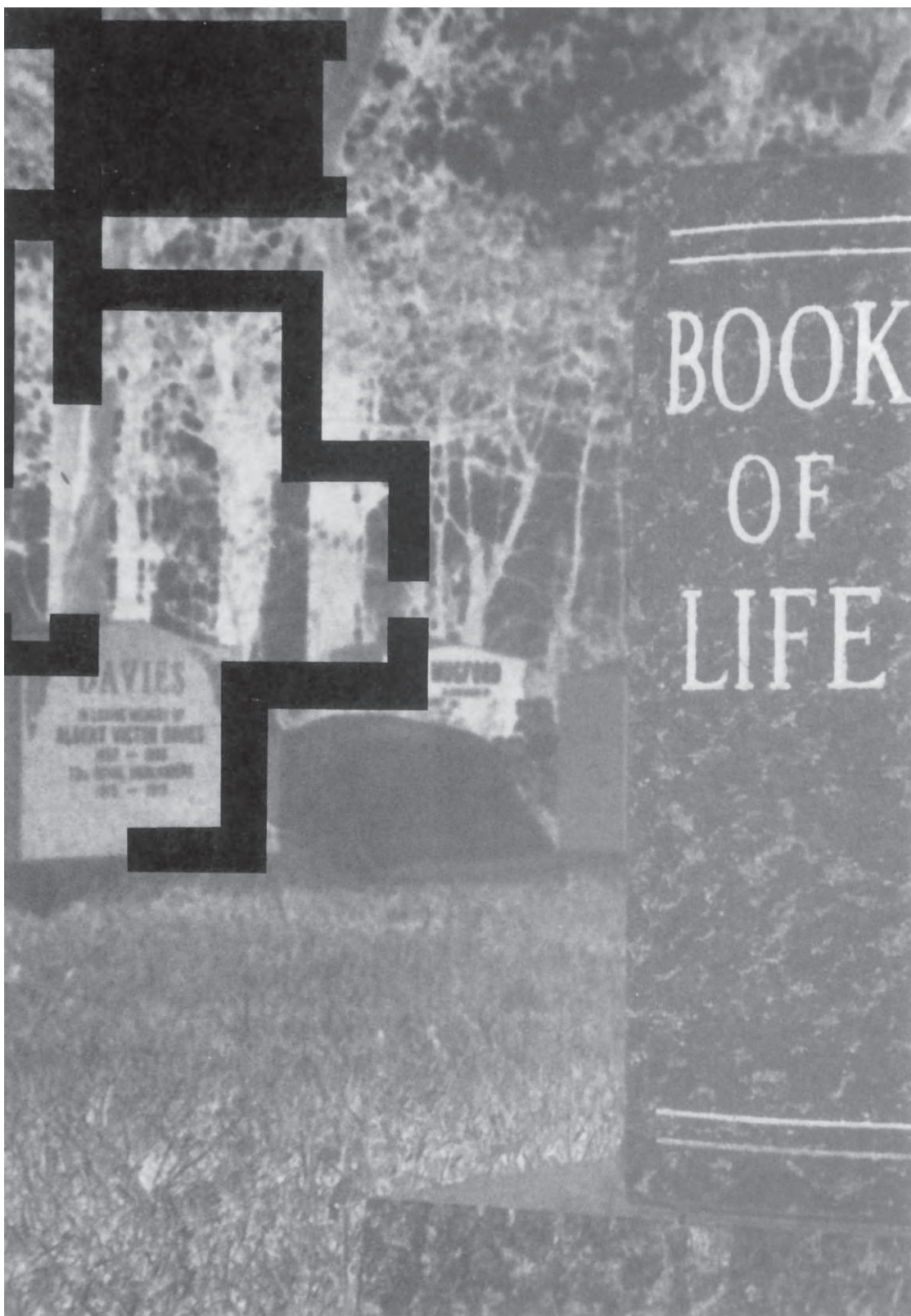
And that is all writing should be then
The beautiful formed things caught at the wrong
moment
so they are shapeless, awkward
moving to the clear.²³

-
1. Nous avons travaillé avec la traduction française [(1991): *Un Air de famille*, Paris, Éd. de l'Olivier]; en parallèle avec la version originale anglaise [(1982) : *Running in the Family*, New-York/London, W.W. Norton]. Nous retenons le titre original pour sa pertinence en regard de la problématique de ce numéro.
 2. M. Ondaatje, *Un Air de famille*, p. 16.
 3. S. Solecki, «An Interview with Michael Ondaatje», *Rune*, no 2, Spring 1975, p. 51-52.
 4. *Un Air de famille*, p. 11.
 5. *Ibid.*, p. 66.
 6. *Ibid.*, p. 21.

7. *Ibid.*, p. 16.
8. *Ibid.*, p. 15.
9. *Ibid.*, p. 23.
10. Note absente de l'édition française, voir *Running in the Family*, p. 206.
11. *Un Air de famille*, p. 20.
12. *Ibid.*, p. 11.
13. *Ibid.*, p. 201.
14. «Je suis allé là où personne ne porte de chaussettes, là où vous vous lavez les pieds avant d'aller vous coucher. Là où je regarde ma soeur qui me rappelle et mon père, et ma mère, et mon frère.» *Ibid.*, p. 67.
15. *Ibid.*, p. 68-69.
16. *Ibid.*, p. 70.
17. *Ibid.*, p. 215.
18. *Ibid.*, p. 215-216.
19. *Ibid.*, p. 203.
20. *Ibid.*, p. 212-213.
21. *Ibid.*, p. 188.
22. *Ibid.*, p. 188-189.
23. Le bocal à poissons de Stan
un livre à l'intérieur
tournant ses pages
comme un animal des mers
se camouflant
la netteté de la surface imprimée
lentement se dissout dans l'eau blonde
gorgée de soleil
[...]
Et c'est ainsi ce que cette écriture devrait être
La beauté des phénomènes saisis au mauvais moment
alors informes et méconnaissables
se mouvant vers la clarté.
(Traduction libre de L.F.)
Ondaatje [1980] : «The Gate in his Head», dans *Rat Jelly and Other Poems*, London, Marion Boyars, p. 64.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1991, 320 X 650cm, installation, pigments et fusain au mur, projection négative. Photo Louis Lussier.



Barbara CLAUS, SANS TITRE (détail), 1991. Photo Louis Lussier.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1990, 156 X 214cm, image et pigment. Photo Denis Farley.

S'EXÉCUTER... OU LA TRANSMISSION DU BEDIT DISCOURS DU DRÔNE

dans *HA ha!...* de Réjean Ducharme

JACQUES CARDINAL

Cet article veut analyser la question de la transmission de la langue comme instance où cherche à se symboliser la double inscription du sujet dans l'histoire et la fonction paternelle. Relevant dans *HA ha!...* de Réjean Ducharme la trace nominale d'une fonction désirée et dérisoire, l'auteur en signale cependant le ratage mélancolique, dans ce régime de la parole où le nom de la Loi reste indiscernable.

This article attempts to analyze the question of transmission of language as the place where the double inscription of the subject in history and the paternal function seeks to represent itself symbolically. The author shows the presence, in *HA ha!...* by Réjean Ducharme, of the nominal trace of a desired and derisory function, and its melancholic failure in a speech system where the name of the Law remains indiscernible.

Legs en la disparition à quelqu'un ambigu
Mallarmé

ROGER, [...] «Bedit discours du drône enfermé dans les toilettes (*Il rature toilettes*) dans les cabinets (*Il rature cabinets*) dans les w.c. (*Il est tanné de raturer, il se choque*) dans les bécosses! Shit! Fumier! Quelle langue ai-je? Viarge, bâtard même pas capable parler couramment à mes enfants! Ah Sass sass. Pu pu¹.

La question de la transmission est aussi celle du legs. En cela, je dirais qu'elle met en scène l'inscription symbolique du sujet dans le régime de la filiation par lequel une parole et un nom sont donnés en partage. Ce partage est celui des multiples voix en lequel s'ordonne, au fil de l'histoire, la mémoire de ce désir où se nouent les noms. Nouer un nom à un autre nom, c'est donc se donner à lire cette mémoire comme fidélité et oubli. Je voudrais mettre le texte de R. Ducharme à l'épreuve de ce discours de la transmission tel qu'en lui-même un sujet y nomme son désir.

INTRONISER

D'entrée de jeu, c'est sur le mode burlesque et parodique, sinon ironique, que se lit le discours de Roger, «prince des poètes» (p. 14)² : *Bedit discours du drône à*

quatre pattes dont deux molles (p. 15). Ce qui est dans ce cas parodié c'est, de toute évidence, le grand discours du trône tel qu'en lui-même, dirais-je, la solennité de la Loi se nomme dans la reconnaissance de son nom sur la scène de l'histoire. Se nomme dans la reconnaissance de son nom..., en effet, puisqu'il s'agit d'un performatif qui se présente comme un constatif en jouant d'une double temporalité où le présent de l'énonciation de la Loi, le performatif, ne s'annonce dans sa légitimité que dans le rappel d'un nom toujours déjà reconnu, le constatif, qui se renomme dans cet après-coup du présent (ou de l'histoire) et selon un certain protocole d'écriture et de lecture inhérent au discours d'autorité. La posture de ce discours est donc autothétique dans la mesure où le sujet de l'énoncé, la Loi, est ultimement arraisonné au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire au nom qui en assume la déposition sur la scène de l'histoire en la signant³.

Ce grand discours du trône comme rituel d'inscription de la Loi est donc, en définitive, celui-là même de la Loi du nom en laquelle se remarque le procès de cette autorisation où le nom, pour être reconnu comme nom, se nomme... en se nommant comme ce nom qui ne saurait être un autre. Tautologique est le nom, comme «la loi c'est la loi», pour le dire comme Séraphin Poudrier. Ce nom n'est cependant pas, et nécessairement, le lieu d'une capture, car le sujet peut aussi le jouer, dans l'imaginaire, comme le lieu d'élaboration de son désir⁴. Mais dans le protocole de la profération de la Loi, et telle qu'elle

se présente sur son trône..., la tautologie du nom opère comme une stabilisation de l'imaginaire et se remarque comme inscription dans le symbolique. La pompe du grand discours du trône désigne ainsi l'économie de cette parole qui transmet, dans l'après-coup du rappel, le nom de cette mémoire comme fondation originaire. Cette transmission est donc, en même temps, la présence du nom et son oblitération⁵. Le grand discours du trône serait ainsi celui d'une certaine posture que l'on pourrait dire être celle de la position debout (devant le trône qui en est l'assise), ou de l'érection par laquelle s'attestent la monumentalisation du nom et le protocole symbolique de sa légitimité quant au pouvoir qu'il incarne. Le *Bedit discours du drône à quatre pattes dont deux molles* serait, au contraire, le fléchissement de cette posture hiératique et, par conséquent, l'expérience d'un certain avilissement du sujet sur la scène de l'histoire. Le jeu de l'intronisation à l'oeuvre dans cette pièce s'inscrit donc, en définitive, dans cette opposition structurale entre le protocole d'intronisation de la Loi et la peste comme ratage de ce protocole.

Ce grand discours du trône est donc parodié par Roger : «La nouvelle pissance bio-dégradante du Danemark amélioré aux enzymes ravive les gouteurs foncées du Saint-Relent, le fleuve qui l'arrose, comme une mouffette. (Il fait jouer le nouvel enregistrement. Il se félicite en s'écoutant :) Infect!... Abject!... Ignoble!... Répugnant!... Ah stextra! stexcellent!» (p. 15). Ce *Bedit discours du drône* ne se donne donc pas à lire dans les mots glorieux et précieux, pourrait-on dire, du texte de Loi... ou du récit de la Loi; au contraire, il est lisible dans le phrasé stéréotypé de la publicité, de la dyslexie (*les gouteurs...*), de la scatologie et de la peste. Le champ sémantique qui s'ouvre là est, en effet, celui du déchet, du rebut, de la contamination et de l'abjection. Le *Saint-Relent* est ainsi un égoût à ciel ouvert, une eau pestilentielle qu'il faut enfin purifier par une eau lustrale, la nouvelle pissance bio-dégradante du Danemark amélioré aux enzymes ... D'entrée de jeu, donc, nous sommes dans le vocabulaire de la tragédie, mais sur un mode narratif qui n'est évidemment pas celui de Sophocle (ou celui analysé par Aristote dans sa *Poétique*), mais plutôt sur un mode narratif où la question du mélange des genres (tragique, comique, burlesque, guityloquant...), et des niveaux langagiers (poético-éthéré... français normatif, argotique, vulgaire, joulisant...) est le symptôme même du texte comme mise en scène de ce malaise du sujet (ici, Roger) dans sa langue.

La question est donc, en définitive, celle d'une certaine posture du sujet de l'énonciation à l'égard des objets imaginaires du discours par lesquels il cherche à s'inscrire symboliquement dans l'histoire. Et c'est bien ainsi enfin que Roger ponctue son propre discours : «Infect!... Abject!... Ignoble!... Répugnant!... Ah stextra! stexcellent!» Car ce discours et le jugement que porte Roger sur son discours peuvent être entendus d'au moins deux façons : d'abord, comme la reconnaissance de la véracité du sujet de l'énoncé, en l'occurrence, la peste qui affecte

le *Saint-Relent*; mais, aussi, comme la reconnaissance de la véracité du sujet de l'énonciation où Roger, cette fois, juge son discours comme étant cette peste même, et donc comme étant aussi ce ratage quant à son désir de nommer la peste. La peste, dans ce cas, c'est déjà ce qui colle au langage et ne permet pas de nommer, de symboliser, cette peste qui se répand sur l'espace public. Ainsi, on peut interpréter ce jugement comme une réussite; dans ce cas, l'abjection, l'ignoble du discours (ce qui n'est pas noble, donc, tel que le grand discours pourrait l'être...) fait corps avec le propos et Roger se félicite de le bien nommer. Y a-t-il lieu d'ailleurs de distinguer, dans ce texte, entre le langage de la peste et la peste? Je n'en suis pas convaincu; mais avant d'examiner plus avant cette question, je voudrais d'abord analyser ces *Bedit discours du drône* qui ponctuent la trame événementielle de cette pièce.

Quant à savoir enfin si tout cela est ironique, et d'une ironie postmoderne comme mise en oeuvre de l'impureté des genres, c'est là également une question que je laisse ouverte pour le moment. Je voudrais plutôt auparavant nommer l'intertexte qui, me semble-t-il, travaille l'imaginaire de ce texte. L'intertexte donc, tel qu'en celui-ci est posée aussi la question de la transmission comme travail de lecture de l'écrivain dans l'histoire.

LE LEGS TRAGIQUE

Cet intertexte, je le dis tout de go, est celui du jugement par lequel Hubert Aquin a nommé la condition du sujet québécois dans l'histoire comme aliénation et mise en scène tragique. Cet intertexte me semble explicite dans le texte de Ducharme quant à ce jugement non seulement dans sa référence au *trou de mémoire*, mais aussi dans l'énoncé de l'histoire du Québec comme pièce toujours déjà écrite et comme ratage symbolique. Dans ce jugement, que je cite ici en note, Aquin analyse les causes de la défaite de la rébellion des Patriotes en 1837-38⁶. Il constate que cet échec est imputable à l'incompétence narrative des Patriotes, et du sujet québécois en général. Dans ce cas, le sujet québécois ne sait pas se raconter son histoire autrement que dans le procès narratif de son colonisateur. Piégé dans le discours de l'autre, il ne parvient pas à symboliser sa place dans l'histoire par le discours⁷. Le travail de l'écriture est ainsi toujours déjà inscrit dans cette possession et cette mélancolie. Ce jugement sur l'histoire du Québec est également lisible dans *Prochain épisode* et dans *Trou de mémoire*⁸. Lisons donc la répétition et le déplacement de ce jugement dans le texte de Ducharme :

SOPHIE, causant, pendant que Roger défait des boulettes qu'il lit très vite sur le bout des lèvres, sans donner de voix : Que c'est? Que c'est le phone, acter? Que ça donne acter, si faut que ça foire comme si c'était pour le vrai? (...) (...) (Câline :) Ah Roger, ah Maître... dire que quand j'ai mis

les pieds ici, si bas, j'ai cru que j'étais vide... qu'il faudrait que je me creuse la nénette, que je travaille... que je m'invente toute au complet! Et dire! Dire que les trente six tableaux du décor bétonnaient déjà sur la plaque tournante, que le drame était tout écrit, corrigé, censuré, tout monté... et même, ô Maître, que nous le répétions tous depuis des siècles... Maître, vous m'avez montré que j'étais pleine de mon rôle, ronde comme une boule, que je n'avais plus qu'à me laisser rouler. O Maître, quelle caresse sur les courbes parfaites, quelle paresse, quel confort! Et l'azzz... (*Elle se bouche le nez*) ... l'azur sur l'horizzzzzzzz... (*Elle se rebouche le nez*)... zzzzzzz... (*Essaie encore le truc du nez, puis s'affole*) ... zzzzzzz... zzzzzzzzz... Ah Maître, au secours, shit... j'un... j'un... j'un j'un trou de mémoire! Je ne sais plus où me maître!!! ROGER, *désignant les boulettes d'un geste impératif*: Tout est là! Quand y en aura plus, y en aura encore! Ça palpute, ça pilpule, les rotatives arrêtent pas de roter. C'est fait pour faire... pour que personne ait jamais un assez grand trou de mémoire pour en manquer! Aie pas peur! (p. 55-56)

Le texte de la pièce serait donc toujours déjà écrit. Sans doute, Sophie ironise-t-elle, dans sa posture hiératique, le prétendu savoir de son maître quant au récit de cette histoire comme fatalité tragique. Or cette fatalité est aussi celle du ratage, c'est-à-dire celle de la rupture dans l'enchaînement du texte. L'enchaînement du texte comme fatalité est ainsi, dirais-je, le déchaînement de la parole comme lieu d'inscription de ce manque du sujet à symboliser sa place dans la parole. Tout est déjà écrit, mais cette écriture qui, d'abord, maîtrise le nom du sujet, le laisse enfin en marge d'une histoire qu'il ne sait plus nommer. La ventriloque a des ratés, un trou de mémoire où le déchaînement de la parole achoppe tout à coup sur le nom de cette maîtrise comme béance. *Je ne sais plus où me maître!!!* (ou me mettre...) serait ainsi la remarque de cette posture hystérique où le sujet décline son nom sur le mode de cette capture par où le nom de la Loi n'est jamais le bon, et, en cela, est continuellement différé quant à la possibilité de nommer le sujet dans sa discernabilité.

L'antinomie de cette construction serait donc la suivante : l'enchaînement est le déchaînement, c'est-à-dire que le nom de la Loi n'est à lire, ultimement, que dans le silence ou le blanc (le noir?) du trou de mémoire. *Ce qui n'empêche pas d'exister*, comme le dit le mot célèbre de Charcot. Et en cela, Sophie joue encore de ce désir dans la maîtrise. Ne cherche-t-elle pas, en ce sens, à montrer à Roger l'impasse de ce jugement sur l'histoire? Toute sa mise en scène hystérique vise, en définitive, à décoller de ce pathos tragique : *C'est pas le phone, acter? Que ça donne acter, si faut que ça foire comme si c'était pour le vrai?* Acter, en effet, ce n'est donc dans ce contexte que se donner à voir le nom de son désir comme désir et le jouer pour l'ouvrir et en éprouver la nécessité. C'est également revoir avec prudence, sinon déconstruire, l'opposition vé-

rité/représentation, qui règle ici le discours sur l'histoire. Or, dans ce cas, acter... *ça foire comme si c'était pour le vrai...* car cette opposition est, en même temps, déterminante (puisque acter est reconnu comme tel quant à sa place dans le discours de vérité sur l'histoire) et cependant *ça foire* puisque, et malgré le déni du premier jugement, on en reconnaît l'efficiencia dans le réel. *Acter pour le vrai* serait ainsi la formule de cette antinomie par laquelle le sujet est lié à l'histoire sur le double mode de la maîtrise et du dessaisissement.

Or cette structure antinomique traverse toute la pièce, et malgré les discours d'intronisation de Roger, comme une tentative de déconstruire le jugement prononcé par Aquin sur l'histoire du Québec. Quant à savoir si cela réussit, je laisse également cette question ouverte pour le moment. Retenons cependant que le noeud de cette structure antinomique est également lisible dans le désir de Mimi (qui est en quelque sorte la muse ou la porte-parole de Roger) d'en arrêter le jeu (parce qu'elle occupe la place de la victime dans la pièce) dans un ultime discours qu'elle présente comme *une interprétation originale d'un numéro d'imitation...* On remarque ainsi que la parole du sujet est encore une fois nouée dans cette antinomie que l'on pourrait dire être celle du nom d'une Loi dont le sujet ne maîtrise l'économie qu'à le reconnaître, toujours déjà, comme le nom qu'il n'est pas. Imiter, ce serait donc le nom de cette impasse par laquelle le nom de la Loi ne vient jamais à se symboliser à sa place, c'est-à-dire dans sa discernabilité, dans le procès de la reconnaissance. (Je reviendrai, plus loin, sur ce discours de Mimi.)

Enfin, et à la suite du discours de Sophie, Roger affirme que ce trou de mémoire ne sera jamais comblé (Roger, *désignant les boulettes d'un geste impératif* : Tout est là! Quand y en aura plus, y en aura encore!). Et ce jugement s'ouvre sur le dialogue des déchirures de journaux. Cette scène est celle où la parole publique (car il s'agit de fragments extraits de journaux) est pour ainsi dire nommée, non seulement dans ce qu'elle a de grotesque et de dérisoire, mais elle l'est aussi comme ce corps morcelé, déchiré et abject, c'est-à-dire comme ce corps difficilement symbolisable dans le nom qui le rend discernable. L'espace public de la parole, et donc le lieu où la Loi prend corps dans la symbolisation, est ainsi indiscernable, et cette indiscernabilité est celle, en définitive, de la peste (de la poisse...) comme mise en scène du corps fragmenté (le *moignon moignon moignon...* de Roger) et mortifère. Relisons, à cet égard, la fin de ce dialogue des déchirures de journaux :

SOPHIE, [...] (*Elle tombe assise dans les boulettes et en fait voler par-dessus sa tête en lançant son cri de guerre*) Whisper! Whisper! (*C'est son sommet.*) Ah là... ah je l'ai eu là... Hein? M'as-tu vu interpréter?... As-tu guetté toute la poisse que j'ai fait juter? J'ai pas fait exprès : j'ai fermé les yeux, je me suis crampée, et ça a sorti comme ça : complètement dégueulasse... (*Roger se renfrogne.* [...]) [...] C'est le phone! C'est le phone à mort!

ROGER, *sinistre* : Tu te marres, ma parole, ma cibole! Cloune! Guidoune! Quelques gouttes de géritol et c'est l'onanisme, la charrue qui passe devant les boeufs et qui fend la gadoue en se léchant les versoirs en même temps! C'est la ruine des babines! C'est l'ahouignanhan! Ça ne peut rien toucher sans le changer en *phone* : les matières les plus viles, les sirops les plus gras. Ahouighanhan! Ahouignanhan! C'est le reel du Cheval-Bar! Swignez-moi par le bas du dos, je ne suis pas bien chatouilleuse par en haut!

SOPHIE, [...] T'est bien déçu de moi là, hein? (...) Je ne vois pas ce que tu as contre le *phone*!... La joie, le bonheur, l'exstase... je conçois que tu lèves le nez. Mais le *phone*... l'horreur que c'est... la hideur que cela a... tu devrais prendre ton pied... Mais c'est peut-être toi qui ne piges pas... [...] ROGER : Par quelque bout que tu saisisse quelque objet, tu le rends dérisoire! N'essaie plus jamais de redonner à quelque objet son sens tragique : tu travailles trop fort, ça te fait transpirer, ta sueur tache à mesure ce que tu décapas... (p. 57-58)

Alors que Sophie cherche à nommer la prétendue fatalité du discours à partir d'une autre élaboration fantasmatique, celle du *phone*, on constate donc que Roger, et malgré sa très grande versatilité à jouer des niveaux de langage, demeure bien campé dans le désir du discours comme posture tragique. Il dénonce d'ailleurs le discours de Sophie comme étant celui d'une sublimation hédoniste sur le mode, pourrait-on dire, de la grande kétainerie folklo-country de l'Ahouignanhan (on aura reconnu la chanson, *Le Rapide blanc*). Mais il semble que Sophie ne soit pas dupe de ce *phone* puisqu'elle en reconnaît aussi l'incidence mortifère (*C'est le phone à mort!*). Ce qu'elle cherche sans doute à déplacer dans cette parole figée, c'est quelque chose comme un dévoilement de la parole comme désir. À cet égard, *son cri de guerre... Whisper! Whisper!* n'est-il pas le nom qui, ponctuellement dans la trame de cette fatalité tragique, met en scène ce dévoilement du sujet en souffrance d'un autre nom et d'une autre Loi? Ce nom est certes encore un nom qui relève, dans le contexte discursif établi par Roger, de la condamnation du discours publicitaire; mais, pour Sophie, ce nom peut encore s'inscrire, sur le mode parodique, comme le lieu d'élaboration d'une autre maîtrise. Soulever sa robe en criant *Whisper*, c'est certainement en rabattre de la posture hiératique du poète tragique. Cela dit, elle reconnaît aussi que le *phone* c'est l'horreur... au sens où Roger peut le reconnaître; mais cette parole n'est, en définitive, que celle de sa demande éperdue de reconnaissance (d'amour) à l'égard de Roger qui, semble-t-il, n'entend rien que... de la tragédie. Elle joue, en bonne hystérique, le texte de son maître sur tous les tons et dans toutes les poses. Elle répond à la demande, mais lui ne répond de rien quant à son désir pour elle. Ce qui, évidemment, ne l'empêche pas d'avoir son idée bien à elle quant à l'économie du discours capable de soutenir son désir ailleurs que dans la parole de Roger.

Tout au contraire, pourrait-on dire, sa capacité de jouer des places dans le discours est en fait une position de maîtrise qui achoppe cependant sur le silence de Roger.

LA PESTE : ENTRE LA TRAGÉDIE ET LA PARODIE

Le déchaînement hystérique de la parole à l'oeuvre dans la pièce n'est, en ce sens, que le symptôme d'un sujet en mal de reconnaissance quant à la Loi qui règle le discours et la représentation de ce sujet dans l'histoire. Or, il ne s'agit pas ici, au nom de cette indécision quant au statut de la Loi, de faire l'apologie de la transgression *at large*...; mais de reconnaître que toute transgression est celle, d'abord, d'une Loi et qu'elle est impossible sans cette Loi. De même, il ne s'agit pas de faire l'apologie de la Loi tel qu'enfin il existerait un bon discours pour narrer l'histoire du Québec. La posture hystérique de Sophie, comme la posture paranoïaque de Roger (qui cède aussi à l'hystérie) ne sont ici que les deux versants d'un même ratage symbolique tel qu'il se pose dans la transmission d'un certain jugement quant à cette histoire. À cet égard, je dirais que ce qui est transmis dans le récit de cette histoire du Québec comme ratage et tragédie, c'est aussi le fantasme du texte de la fondation tel qu'en lui-même il pourrait enfin se donner à lire sur le mode majeur de l'intronisation. Et Roger, prince des poètes, en porte certes le désir. Mais cette opposition entre genre mineur (le *phone*) et majeur (la tragédie) n'est pas, et même dans le discours de Roger qui en ordonne le partage, sans ambiguïté. Relisons donc l'un de ces *Bédits discours du drône* afin de mesurer, justement, l'incidence symbolique de cette opposition :

ROGER, *Sophie et Bernard entrant* : Mesdames et Messieurs, mes Vaches et mes boeufs, la Nouvelle Administration du bloc «Clearview»... presents... Mimi! Dans un numéro bien-le-phone! MIMI! On l'accueille! Bien phare! Ne l'applaudissons pas : aspirons-là! [...]

MIMI, *surprenante d'assurance et de vivacité* : «J'ai un Bédit Discours à deux boules : une aux patates flites floides, l'autre au kétaine flied lice. J'ai deux balles de mal à grème à glace molle, deux maladies ronds qui fond, liche riche biche, lèche bitch rêche. Car ce qui s'agit ici ce n'est pas de jeu, avec le hasord on ne sait pas de quel bord, c'est de sport, avec tout le poids de la balance dans leur plateau de la balance, avec l'arrogance de nos quatre volontés pour antagoniser l'arbitre et animositer les spectateurs. / Le jeu qui s'agit c'est que toute leur gang gagne et qu'elle débarasse! qu'elle évacue l'aréna! C'est qu'on ait des hockeys pas de palette pour ne pas prendre le contrôle de l'hirondelle. / C'est qu'ils triomphent qui s'agit! Qu'ils partent! Qu'un oui unanime les porte hors d'ici, ravis! Qu'ils nous lâchent! Qu'ils nous entrent bien KOMFO dans la bande puis qu'ils nous laissent seuls avec l'hirondelle! Ils pensent que je gargarise. Gargarise! gargarise! qu'ils me disent. C'est bon pour ce que tu as! C'est bon pou sketa,

langue chargée keté, bouche pâteuse sketa keté!»
 ROGER : Fin de la première bouffe! Avant d'entamer l'autre, creusons nous l'appétit en faisant miam-miam. Allons! Tous en chœur! / *Il fait miam-miam passionnément; / Sophie et Bernard l'imitent, hilares.*

MIMI, *pas hilare du tout* : «Ce qu'on adare c'est le spart. C'est quand ils nous ont battu tant qu'ils ont pu et que nous tombons... tout en bas... dans le fond... loin des cendres du feu de l'action... sans connaissance. Ce qui s'agit c'est toute la glace d'après qu'ils ont vaincu, acculés par la foule... qu'ils ont clairé la place, qu'ils sont sortis, chacun tentaculé par sa poule!... Pas de coupes, pas de trophées : on serait trop maigres, trop gras, trop peu solides sur nos patins pour les porter! Notre valeur c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure, à la multitude des solitudes habitables redonnées aux gradins. Ce qui s'agit c'est de parde la pardie et que notre cri, lui tout seul, emplisse toute l'emplithéâtre. (*Elle salue.*) Je vous salue en attendant que je vous revoie pu! (p. 65-66)

La présentation de Roger est donc tout à fait parodique, et s'inscrit dans la rhétorique du *phone* que défendait Sophie, et non dans celle du tragique qu'il disait vouloir assumer comme étant celle de l'authenticité de sa place dans le discours. Pourquoi? On peut y lire, en filigrane, les ratés d'un sujet qui cherche malgré tout à se narrer son histoire sur le mode tragique. Si tel est le cas, ces ratés ne sont-ils pas, dès lors, le nom de cette impasse où le sujet, dans le jeu de ces multiples (im)postures narratives, retombe continuellement dans la poisse? c'est-à-dire sur le point de butée de la symbolisation de son désir tel que le langage est le lieu où se révèle le malheur de son inscription dans l'histoire? Dans ce cas, la poisse serait ce dérapage des signifiants hors le système de la solidarité structurale du discours, et la mise en scène d'une autre économie que l'on pourrait dire être celle d'un sujet qui, dans le même temps, *borderline* donc, maîtrise le jeu de l'association sémantique et se montre ce qu'il considère être son délire. Car, dans cette élaboration ou sublimation littéraire telle que Roger la met en scène, l'ordre du discours est certes montré d'abord dans sa faille, sa dyslexie; mais il montre aussi, dans le jeu de l'association qui découle de cette dyslexie, la chaîne signifiante à travers laquelle se lit l'impasse de son désir. En cela, il se donne aussi de la maîtrise, à l'instant de se donner les mots de son délire. Même le délire a son enchaînement. Or que nous dit au juste ce discours que narre Mimi sous la dictée de Roger?

D'emblée, on peut reconnaître que ce discours s'annonce dans la symbolique du repas ou de la nourriture. Présenter le repas est, en effet, le geste par lequel quelque chose cherche à se nommer quant au désir du sujet et au jugement qu'il porte sur l'histoire. Dans le registre propre au fantasme de fondation qui travaille l'énoncé du texte, on peut dire que toute la scène se donne comme une parodie du repas totémique et sacrificiel par lequel,

précisément, une communauté se donne aussi le rituel de sa fondation. Cela s'inscrit également dans le discours tragique dans la mesure où celui-ci met en scène, dans la mort sacrificielle d'un *pharmakos*, la *catharsis* de tous les sujets de la Cité à l'égard d'une Loi transgressée. La symbolique du repas totémique est donc nommée, mais sur le mode de l'abjection, c'est-à-dire sur le mode de ce qui est non symbolisable ou inassimilable. En effet, ces nourritures rituelles sont infâmes en ce qu'elles appartiennent à l'ordre, disons, du kétaire (*le kétaire flied lice*) relativement, et tel que l'ordonne le texte, à celui du nobiliaire tragique et à son protocole sacrificiel. Mais remarquons cependant que le discours tragique ne s'élabore pas dans cette opposition de manière statique; au contraire, le *pharmakos* est, en même temps, poison et remède et la *catharsis* opère plutôt sur le modèle homéopathique⁹. Dans ce cas, il s'agit de combattre le mal par le mal, à dose infinitésimale. La question est donc de savoir, en définitive, si le texte de Ducharme se vautre dans l'abjection (la poisse, la peste) pour se purifier ou s'y abîmer?

La suite du texte me semble d'ailleurs s'élaborer autour de cette question. En effet, dans cette longue tirade de Mimi sur le sport, et plus précisément sur le Hockey, l'*aréna* est présenté comme cette scène sur laquelle le sujet se nomme dans la défaite, sinon le sacrifice. Mais cette défaite, aux mains d'un autre qui n'est pas nommé, est paradoxalement une victoire : *Le jeu qui s'agit c'est que toute leur gang gagne et qu'elle débarasse! qu'elle évacue l'aréna! C'est qu'on est des hockeys pas de palettes pour ne pas prendre le contrôle de l'hirondelle. [...] Ce qui s'agit c'est toute la glace d'après qu'ils ont vaincu, acculés par la foule... qu'ils ont clairé la place... [...] Notre valeur c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure, à la multitude des solitudes habitables redonnées aux gradins. Ce qui s'agit c'est de parde la pardie et que notre cri, lui tout seul, emplisse toute l'emplithéâtre.* L'énoncé de cette scène est ainsi : *je perds, donc je gagne.* Tout se passe donc comme si les péripéties de cet affrontement sportif, que l'on peut également traduire comme étant l'expression allégorique du discours politico-symbolique de l'intronisation, c'est-à-dire comme la mise en scène d'un combat pour la reconnaissance, étaient sans incidence quant au droit de propriété de la scène sur laquelle a pu se jouer ce combat. Pourquoi? Il y a là, me semble-t-il, une ellipse dans le procès de la reconnaissance qu'il faut interroger. Car, qu'est-ce que perdre si ce n'est perdre une place? Or l'énoncé du discours déclare non seulement que l'issue de cette confrontation laisse le sujet possesseur de la scène (de la patinoire), mais de plus que l'issue de ce combat efface (la patinoire vide), ou déplace la scène mortifère de cette défaite. Cela est d'ailleurs lisible dans ce jeu de mots : ... *gargarise! qu'ils me disent. C'est bon pou sketa, langue chargée keté, bouche pâteuse sketa keté.* On peut lire, en effet, dans cette traduction phonétique de *ce que tu as* (Sketa) et *ce que tu es* (Sketé) l'avoir et l'être d'un sujet qui décline son nom, et le nom de sa langue, dans le verbe patiner, *to skate*. Cette scène (la patinoire, le hockey, l'être-du-patinage) est donc, dans la voix de cet autre innommé,

condamnée comme étant le lieu même de l'inarticulation de la parole. *Acculés par la foule...* tous les acteurs de ce combat tragique ont donc quitté la scène. En un sens, le modèle tragique comme représentation de l'histoire est déconstruit.

Mais quelle est la validité de cette victoire? Est-elle de l'ordre de la dénégation? c'est-à-dire de la sublimation quant à un conflit qui n'est pas, en définitive, assumé dans le réel? Si oui, on pourrait dire que cette disposition du sujet à la sublimation est précisément cette poisse qui colle à sa parole et à travers laquelle il ne parvient pas à nommer le nœud de cette impasse symbolique qui le lie à son histoire. En cela, ce sujet ne décolle en rien de l'abjection, mais y retombe plus sûrement à mesure qu'il élabore ses récits imaginaires. Afin d'analyser dans toute sa complexité la position de Roger, lisons donc sa réaction suite à la narration de Mimi :

ROGER : Ah! c'est bon Mimi! Ah sapa dalure sapa dalure sapa dalure! Ah c'est bon c'est bon c'est le phone SAPA DALURE! Avez-vous vu, les potes? En avez-vous eu plein la vue oui ou non? Hon!... Je vous ai subtilisé, extorqué, volé bien du fric, certes! Mais vous ne pouvez pas dire que je n'ai pas bien faite! Buveurs et fumeurs comme vous êtes, vous l'auriez jeté par les fenêtres! Moi, je l'ai mis de côté, pour vous racheter; pour transformer vos derniers droits en premières places à l'intérieur d'une nouvelle culture. Pour inviter du monde il faut avoir un chez-nous, pour faire une grosse surprise partie il faut avoir des murs, et ce n'est pas la pierre des murs qui dit à ceux qui veulent venir dans nos murs que ces murs-ci sont nos murs : c'est la différence de mots écrits dessus, et ceux que vient de lire Mimi sont de ceux-ci! (*Sophie et Bernard rient comme des fous.*) Et ils sont de ma composition! Ne vous en déplaise! SOPHIE, elle entraîne Bernard dans les toilettes : Viens-t'en! C'est l'intermission. ROGER, le nez bouché; s'adressant à la porte... que Sophie et Bernard viennent de lui claquer au nez : Et vous êtes mes intermissionnaires. Vous portez ma parole qui est que le salut est une salade qui se mange froide. Très froide, plus froide. (p. 67)

On peut dire d'abord que Roger reprend sa posture tragique telle qu'en elle se soutient son désir de narrer l'histoire sur le mode du salut par la fondation d'une nouvelle culture. En cela, et conformément à son statut de prince des poètes, il est celui qui gère non seulement le capital symbolique de la fondation, mais aussi celui de l'argent en lequel se remarque le désir de cette fondation comme rachat. Se racheter est ainsi le geste par lequel le sujet cherche à effacer le déficit symbolique des derniers droits au nom, dirais-je, des premiers droits, c'est-à-dire dans ce qui dans le texte est le régime symbolique du grand discours de l'intronisation. L'économie du gaspillage et de la prostitution (puisque'il est aussi proxénète dans l'édifice (le bordel?) dont il est le concierge) est donc le nom de cette poisse que Roger cherche à détourner dans celle de la fondation.

Il thésaurise ainsi l'argent du malheur dans l'espoir de payer la rançon de quelque otage prisonnier de quelque maître imaginaire. L'énoncé de ce désir est ainsi inscrit dans cette opposition structurale entre le régime de la souveraineté inhérent au protocole symbolique de l'intronisation et le régime de la peste comme symbolisation de la dépossession (l'otage) du sujet sur la scène de l'histoire. L'argent du malheur serait ainsi sublimé et le processus de ce détournement serait comparable, dans ce cas, à celui de l'économie tragique comme mise en oeuvre d'un *pharmakos*.

Mais l'énoncé de ce discours est aussi ambigu. En effet, le SAPA DALURE de Roger peut également se lire de façon contradictoire : d'abord, d'une manière toute positive dans le sens où il s'agit d'une litote; ou bien, négativement, en prenant cette expression au pied de la lettre : ça n'a pas d'allure. Comment en décider? Peut-être s'agit-il seulement de la laisser à son indécidabilité et d'y reconnaître le symptôme que le texte met continuellement en scène, en l'occurrence, l'(im) posture du sujet relativement au nom d'une Loi dont il ne maîtrise pas l'économie. En cela, l'énoncé du discours de Roger ne serait que la monstration de cette impasse où le sujet ne parvient pas à symboliser, dans sa discernabilité, le nom de cette Loi qui le rattache à l'histoire. À cet égard, le désir de fondation de cette nouvelle culture s'annonce précisément dans cette question de la symbolisation de la limite (*il faut avoir des murs*, avec des mots écrits dessus...) comme mise en oeuvre d'un corps discernable ouvert à la différence. Or quelle est, ultimement, l'incidence de ce discours comme désir de fondation? Lisons la suite :

MIMI, ote sa tétine, s'abat sur le canapé, bien décou-
ragée : Ça a bien l'air qu'on a manqué notre coup.
Ça a pas levé, notre affaire. Ça a tombé à terre.
Comme une tonne de briques.
ROGER, bien emballé au contraire : Pour être un
four c'est un four! Ah c'est quelque four! Mais
comme c'est chou-blanc qu'on voulait faire, on
ne peut pas dire qu'on n'a pas frappé dans le
mille. Enfin! Un peu de sursum! Qu'est-ce que je
t'ai dit qu'on poursuivait comme but en montant
cette sotie? Hein?

MIMI : Un anti-climax.

ROGER : Entaille-clailmax.

MIMI : Entaille-clailmax.

ROGER, il fume vite, marche vite : Eh bien un
bide, c'est le comble de l'entaille-clailmax! Eh
bien alors?

MIMI, elle se lève, le suit : Eh bien alors ça encore
viré en malaise. Le malaise! Toujours le malaise!
Ça fait trois mois qu'on reste ensemble puis y
a pas une journée que c'est pas malaisé. Je suis
tannée!

ROGER, fâché : Si c'est le bonheur que tu cherches,
pourquoi marches-tu sur mes talons? Jette-toi
dans le sillage de ton tronc ou d'un autre. Tous
les troncs sont d'accord avec toi que c'est bien-le-
phone le bonheur et que quand on ne le trouve
pas c'est bien de valeur! (p. 67-68).

Roger assume donc la négativité de son discours que l'on pourrait dire être celle de la monstration de l'échec (un four, un chou-blanc) du discours de la fondation de la nouvelle culture. En cela, il (se) montre l'impasse ou l'(im)posture d'un tel désir moins sur le plan de l'énoncé que sur celui de l'énonciation, comme ce ratage de la parole où il ne parvient pas à se narrer son histoire dans la posture hiératique du poète tragique. Il semble ainsi condamné à n'écrire que des soties dans un phrasé à la syntaxe enfantine (parfois presque inintelligible) et à la diction dyslexique. Cette contradiction, entre la posture du sujet qui déclame le récit de la nouvelle culture et, dans l'après-coup, la reconnaissance de son échec, il ne faut sans doute pas chercher, encore une fois, à la résoudre, mais à la nommer comme cette peste qui divise le sujet. L'anti-climax, ou plutôt l'*entaille-clailmax* est justement le nom de cette impasse du discours de la fondation qui se donne à lire comme malheur ou encore comme la faute de goût quant au genre et au niveau de langage capable de narrer cette histoire. Dans le jeu du signifiant (l'*entaille-clailmax*), se donne également à lire, encore une fois, la coupure ou le morcellement d'un corps et d'un nom (le *moignon*, le *tronc*) qui, abject, n'est pas symbolisé dans sa discernabilité. Le malaise dont parle Mimi, ce serait donc cette guerre des langages relativement au protocole de la représentation de l'histoire. Cela est d'ailleurs particulièrement lisible lorsque, malgré tout, Roger s'essaie à des discours sur le mode majeur :

ROGER, lisant fort, comme si Bernard n'était pas là : « Nous avons essayé toutes les clés : elles se sont brisées dans vos serrures, elles se sont effritées. Nous sommes faits comme des rats, nous n'en sortirons pas... Vos murs nous suivent quand nous fuyons et nous précèdent quand nous stoppons; vos grilles nous reconnaissent, quelque masque que nous portions... » (*Déchirant son texte rageusement.*) Moi!... Guelgue masgue gue gue masgue gue!... Moi mettre des immondices pareilles dans la bouche de mes propres enfants! Quelle honte! Sapa dalure! Mais je suis rendu assez bas : je ne descendrai pas jusqu'à mettre la faute sur le dos des ceux qui n'en ont pas. (*Il recommence à écrire avec une ardeur décuplée.*)

BERNARD : Avant j'étais un tronc! Là j'ai même plus de dos!

ROGER, sort de ses gonds, engage le dialogue : Écoute... j'ai visionné ton screen-test : c'est infect. Ça ne sert plus à rien que tu fasses la belle : je ne te réaliserai pas! Tu peux te renculotter : tu n'es pas assez photogénique, je refuse de te mettre en scène! (*Pendant que Bernard repasse à la salle de bain pour se rincer, Roger écrit :*) « Bedit discours du drône enfermé dans les toilettes (*Il rature toilettes*) dans les cabinets (*Il rature cabinets*) dans les w.c. (*Il est tanné de raturer, il se choque*) dans les bécosses! Shit! Fumier! Quelle langue ai-je? Viarge, bâtard même pas capable parler couramment à mes enfants! Ah Sass sass. Pu pu. (*Il se remet à écrire; Bernard ressort des toilettes.*) Ah faut que je me dépêche je touche au but!

[...]

ROGER, se lève marche : Ça y est! Je l'ai! Je viens de tomber dessus, accidentellement! (*S'enflammant, actant*) « Mon enfant, mes deux filles, soyez toutes les disses, premières minisses, disez ce qui s'écrit sur les murs, soyez ce qui les lézarde... Tout... pourvu que vous ne soyez pas dessous quand les murs s'écroulent ». (*Il retourne s'installer pour écrire, très enthousiaste.*) (p. 80-81)

Le discours de Roger est donc lisible d'abord dans cette pose et cette diction que l'on peut dire être celle de son idéal de poète tragique. Mais cela ne dure pas longtemps, car l'énonciation se brise pour ainsi dire sur le mot « masque » qui devient, dans le bégaiement dyslexique, *masgue gue gue masgue gue...* Ainsi, et encore une fois, le sujet retombe dans la poisse de son langage. L'énoncé et l'énonciation tragique semblent donc irrémédiablement condamnés à chuter dans l'ordre de l'abjection. Sur le plan de l'énoncé, ce discours nomme d'ailleurs l'impasse du sujet à se donner de la maîtrise quant à l'espace qu'il occupe. Le sujet est prisonnier et dépossédé d'un lieu dont il pourrait posséder la clé. Et toutes les ruses, tous les masques ne peuvent le libérer de cette emprise; on pourrait dire, à cet égard, que toutes les postures d'énonciation qui sont mises en scène dans la pièce sont de telles clés que le sujet risque dans l'espoir de trouver le ton juste capable de le réconcilier avec une certaine symbolisation de l'histoire comme maîtrise. Le mot « masque » sur lequel achoppe le discours est d'ailleurs le signifiant d'un tel ratage dans la mesure où le sujet y reconnaît toutes les impostures qui ne satisfont jamais sa demande de nomination et d'identité. *Toilettes, cabinets, w.c.* sont également les noms, dans la rature, de ce ratage symbolique par quoi le sujet se nomme enfin dans la déjection, la poisse. *Quelle langue ai-je* est, en effet, la question décisive du texte, car en elle se pose non seulement la question de la symbolisation de l'histoire, mais aussi celle de son legs, de sa transmission.

L'on sait, à cet égard, que ces discours ont pour destinataires les enfants de Roger. C'est donc d'une place de père que parle Roger, et ce qu'il cherche à transmettre c'est son nom tel qu'en lui-même, dirais-je, il se donne aussi à lire dans sa discernabilité. *Viarge, bâtard même pas capable parler couramment à mes enfants! Ah Sass sass. Pu pu.* Cette transmission est donc pour le moins problématique, et l'on remarque que les signifiants *Viarge* et *bâtard* nomment précisément cette impasse dans la filiation symbolique du nom du père puisque, d'une part, *Viarge* est le nom, et à moins de présumer ici de l'« immaculée conception », de ce qui ne s'est pas encore inscrit dans ce régime de la filiation, alors que *bâtard* est le nom d'une filiation illégitime. Du père à l'enfant, la transmission n'est donc pas symbolisée, car la polyphonie du langage est vécue sur le mode de l'indiscernabilité. Roger parvient toutefois à nommer son legs; mais cela reste de l'ordre de la promesse du discours puisqu'il ne transmet, en définitive, que l'appel au devoir de dire ce qui s'écrit sur les murs et les lézarde... Il transmet certes

un désir qui est celui de la parole publique, mais on ne sait toujours pas quel est l'énoncé de ce discours car lui-même ne parvient pas à l'énoncer. Il transmet donc, ultimement, sa propre indécision ou imposture quant à l'ordre du discours et à la symbolisation de sa place de sujet dans l'histoire. La peste règne. Et, d'ailleurs, ce n'est qu'*accidentellement* qu'il trouve enfin les mots de son legs... illisibles. Enfin, il semble bien que toute cette mise en scène de la transmission du discours n'ait aucune inscription dans le réel, puisque Sophie dénonce la prétendue paternité de Roger :

SOPHIE, [...] Quand je lui [Lucie] ai dit que tu nous faisais accroire que c'était deux enfants que vous aviez eues ensemble, elle a manqué tomber à terre. Mais elle s'est raplombée puis on est tombées d'accord que c'était bien effrayant comme c'était émouvant (...) Beau pétard! Puis commune! Commère! Comique! Crotte à mort! A la fin, elle m'a pris par les mains puis elle m'a dit: «Je ne sais pas comment tu fais pour l'endurer. Ça me tente pas de lui reparler, mais si tu sais pas comment t'en débarrasser autrement, je vais y aller. Il va revoler : ce sera pas un trouble...» (p.72)

La paternité de Roger est donc plus que douteuse, et ce qu'il met en scène dans ses discours, ce n'est enfin que la dénégarion de l'échec quant à sa place ou à sa reconnaissance de père à l'égard de Lucie. C'est elle semble-t-il qui, bien qu'absente de la scène mais non du discours, fait la Loi sur le désir de reconnaissance de Roger. En cela, on peut peut-être y lire justement le ratage symbolique de la fonction paternelle comme élaboration de la transmission du nom comme Loi.

S'EXÉCUTER DANS L'IMITATION

Il y a donc une impasse quant à la position du sujet dans le discours qui est aussi inscrite dans le jugement d'Aquin et pour qui nous nous narrons notre histoire dans le texte de l'autre, le colonisateur. Or, ce régime de l'imitation me semble aussi travaillé autrement dans le texte de Ducharme. À cet égard, je voudrais analyser le discours de Mimi dans la scène finale :

MIMI, montant sur la table, se défaisant à grands coups de pieds des restes du banquet... pendant que les lumières s'éteignent sauf un spot sur elle et que Bernard réussit à faire jouer son «introduction» : Mesdames et Messieurs... Mes Vaches et mes Boeufs... Je suis ici ce soir pour vous donner une interprétation originale d'un numéro d'imitation... Excusez-moi pardon je me suis trompée d'expression... Je voulais dire : d'intimidation! (Elle lève bien haut sa bouteille.) Allons-y ça y est : je vais m'exécuter... Shhhhhhhhhhh... Regardez-moi! Surveillez-moi! Tenez-vous bien! Guettez l'exploit!
[...] On voit Mimi couchée sur la table. On voit les trois autres personnages qui s'avancent du fond de l'appartement, déguisés en Pères Noël [...] Mimi les voit, crie, hurle, se lève, saute en bas de la table, court.

MIMI, pas comme une sainte-nitouche, mais comme une enfant que des monstres attaquent : Touchez-moi pas! Touchez-moi pas! Touchez-moi pas! SOPHIE, BERNARD et ROGER, c'est eux qui poursuivent Mimi et qui la touchent à qui mieux mieux comme au jeu de la tag, mais ce n'est pas leurs voix qu'on entend, c'est des voix d'enfants : Tag! Ça compte pas c'est pas moi qui a la tag! Ah ah!... Tag! Je t'ai donné la tag mais c'était pas moi qui l'avait, AH AH! (L'enregistrement «introduction» recommence à jouer.) Je t'ai touchée mais j'ai pas dit tag! Ah ah!... Ça compte pas! Ça compte pas... AH ah!...

Mimi, hystérique, onirique, aveuglée, assourdie, cernée se sauve vers le devant de la scène, où elle se voit plus cernée encore. / Mimi est perdue. Elle hésite. Elle va sauter en bas de la scène. Elle saute... en même temps que la cymbale retentit de nouveau, que les lumières s'éteignent, que le système de signalisation de Roger – phare rouge et sirène se met en marche... et que les voix d'enfants, à l'unisson, crient : TAG!
(p. 107-108)

Sophie, Bernard et Mimi cherchent tous, chacun à leur manière, à se dissocier du discours de Roger. En fait, ils cherchent à en déplacer l'énoncé sur le plan d'un autre désir que celui de l'histoire, et qui est celui de la reconnaissance amoureuse. Le discours est ainsi traduit, de l'espace public à l'espace privé, dans un procès où se remarque l'impasse d'un certain jugement sur l'histoire. À cet égard, le discours final de Mimi me semble nommer cette impasse de la parole comme imitation. En effet, non seulement nomme-t-elle le noeud de cette impasse où l'originalité se décline sur le mode de l'imitation, mais elle en reconnaît également l'incidence mortifère dans le dialogue comme jeu de l'*intimidation*. De l'imitation à l'intimidation se dévoile ainsi la posture d'un sujet qui est terrorisé par le discours de l'autre qui fait la Loi sur sa parole. Parler, dans ce cas, c'est effectivement *s'exécuter*, au double sens du mot; à savoir, prendre la parole et se donner la mort. Cette parole comme parole d'imitation est donc une parole mortifère. Et ce qui est transmis dans cette parole c'est non seulement ce désir mortifère, mais aussi l'indiscernabilité du nom de la Loi par laquelle le sujet se nomme sur la scène de l'histoire. À cet égard, la question de l'imitation pose celle de la limite ou de la limitation telle qu'en celle-ci un sujet en vient à symboliser sa place dans l'ordre du discours¹⁰. Cette question est d'ailleurs lisible dans la thématique, pourrait-on dire, des murs mouvants et croulants dans le discours de Roger, tout comme dans l'énoncé de cette phrase : *Lumières. Roger qui teste et reteste cette phrase sur son magnétophone : «Dépasse cette surface par en haut : elle est si mince, elle est si plate; dépassons par en bas cette surface : je suis si lourd, tu es si lasse...»*(p. 46) Ce qui est ainsi nommé sur le mode mélancolique, c'est donc ce que l'on pourrait dire être le tourment de la limite telle qu'en celle-ci un sujet s'y nomme dans sa discernabilité. Il peut certes en jouer, mais à condition d'abord d'y être posé. Il y a donc une incertitude symbolique de

la limite dans l'imitation que le texte met en scène. Et Mimi, qui voudrait échapper à ce régime de l'imitation pour s'inscrire dans celui de l'authenticité, nomme, plus tôt dans la pièce, le piège de ce discours dans un jeu de mots assez extraordinaire :

ROGER, *toujours pris avec son argent* : Moignon!
Moignon moignon moignon! Oueillon don
oueillon don!
SOPHIE : N'aie pas peur, Mimi! Ne crains rien!
C'est un jeu! Ce n'est pas pour le vrai! On fait
semblant! Cela ne fait pas mal! (...) Demande à
Roger... Roger! Roger!
MIMI, *dans les sanglots* : Si vous arrêtez pas ça tout
de suite, j'appelle la police! Vous me faites trop
peur! Y a toujours un imite! (p. 59)

En effet, y a toujours un imite! Dans ce jeu du signifiant entre limite et imite émerge donc cette incertitude du sujet (ici, Mimi) quant à la distinction dans la parole entre vérité et mensonge. Au point de vouloir appeler la police, car, au fond, c'est bien de cela qu'il s'agit : quelle est la Loi qui, ultimement, règle le jeu de la parole comme mise en oeuvre de la discernabilité du nom et de sa transmission? Tout le monde fait semblant, mais jusqu'où peut-on aller ainsi à ne répondre de tout et de rien? Je dirais enfin que Mimi porte ce nom de l'imitation mortifère. Cela est d'ailleurs lisible dans son nom propre, Mimi Panneton, puisque Mimi évoque par isolexisme et traduction (Me Me, moi, moi) la mimésis (l'imitation), alors que Panneton évoque justement la panne de ton..., c'est-à-dire le ratage de ce régime de la parole comme imitation. Cette lecture du signifiant n'est donc pas arbitraire, elle ne fait que se traduire dans l'économie discursive du texte.

Or le jeu de la tag qui clôt la pièce me semble également révéler l'économie assez singulière de cette parole, du jeu de l'imitation comme indiscernabilité. Il s'agit d'abord dans ce jeu de transmettre à l'autre ce que l'on a soi-même reçu comme un malheur; disons, une peste. On a été touché par le malheur, et il s'agit de le transmettre à l'autre pour s'en laver. Or dans le jeu de la tag (malade?) qui clôt cette pièce, on se transmet ce malheur, dirais-je, dans la dénégation : *Tag! Ça compte pas c'est pas moi qui a la tag! Ah ah!... Je t'ai donné la tag mais c'était pas moi qui l'avait, AH AH! [...] Je t'ai touchée mais j'ai pas dit tag! Ah ah!... Ça compte pas! Ça compte pas... AH ah...* Ce que montre cette scène, me semble-t-il, c'est la transmission de quelque chose dont on ne sait jamais qui, ultimement, en répond. *Je l'ai, je l'ai pas* est ainsi le jeu de cette parole où le sujet ne répond jamais de la Loi du nom comme désir qu'il transmet à l'autre. Or cette indétermination quant à la circulation de la lettre ou de la transmission de la Loi est précisément le symptôme du texte comme ratage symbolique. La peste, ou le jeu de la tag est, dans ce cas, le nom de cette Loi dont on ne sait jamais qui en assume la déposition et la lecture. La posture tragique tourne ainsi au jeu d'enfant abandonnant, dans la régression, le désir de transmission de Roger en tant que Père. Et Mimi, épuisée par le vertige de cette parole où

personne ne répond de rien, sinon de la peste, décide enfin de quitter la scène de cette parole où le nom de la Loi est indiscernable. Elle saute en bas de la scène, elle s'exécute... au moment où la scène est désormais habitée par des voix d'enfants, qui font la Loi sur les parents dans la perversité et le déni de la loi de la castration par où s'inscrit cependant toute transmission¹¹.

Un écrivain est donc aussi... un lecteur. À ce titre, il transmet le récit de l'histoire à travers l'héritage qui est le sien et ses propres élaborations imaginaires. Dans ce cas-ci, on peut certes dire que la mélancolie du texte aquinien travaille le texte de Ducharme, mais sur un mode parodique ou ironique qui, me semble-t-il, ne le maîtrise pas. Il montre sans doute le délire de Roger quant à son jugement sur l'histoire, mais le jeu dialogique des personnages laisse intact le mythe de la parole fondatrice, c'est-à-dire tel qu'enfin Roger n'en fait pas le deuil. En cela, je dirais pour finir que l'expérience parodique, sinon postmoderne de ce texte, ne remet pas radicalement en question l'historiographie de la littérature québécoise comme fondation. Elle ne fait que la déplacer de la mélancolie tragique à un burlesque somme toute cynique. Car, en définitive, et s'il est bien vrai que l'on peut rire en écoutant cette pièce tellement le jeu de l'énonciation est maîtrisé jusqu'à la virtuosité, il faut reconnaître cependant qu'à la fin, nous rions jaune. Ainsi, cette expérience littéraire est peut-être moins celle de l'euphorisation (sur le mode de l'affirmation) d'un sujet qui expérimente l'impureté des codes et des genres, que celle d'une certaine dysphorie par où la question de la symbolisation du sujet quant à la Loi émerge comme question. En cela, peut-être, le génie du texte de Ducharme est de nous donner à lire, dans le symptôme, le nom de cette angoisse quant à la Loi.

1. R. Ducharme, *HAha!...*, Montréal, Lacombe/Gallimard, 1982. Préface de J.P. Ronfard, p. 80-81. Toutes les références au texte de Ducharme réfèrent à cette édition. Après une citation, je n'indiquerai plus désormais que le numéro de la page entre parenthèses.
2. Sur cette question de l'ironie des textes de Ducharme, je renvoie le lecteur aux analyses de P.-L. Vaillancourt dans ses articles : «Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme», dans *Voix et Images*, vol. VII, no 3, 1982 ; et «L'offensive Ducharme», dans *Voix et Images*, vol. V, no 1, 1979. Ma recherche bibliographique ne m'a donné que deux titres sur cette pièce, celui d'abord de P. Lefebvre, «HAha!...», dans *Jeu*, no 26, 1983; et M. Biron, «HAha!...», dans *Jeu*, no 55, juin 1990.

3. Cf. J. Derrida, *Otobiographies* (L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre), Paris, Galilée, 1984.
4. Cf. R. Major, *Le Discernement* (La psychanalyse aux frontières du droit, de la biologie et de la philosophie), Paris, Aubier, 1984, coll. «La psychanalyse prise au mot».
5. Cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, coll. «Critique».
6. Voici ce jugement : «On se croirait à la représentation d'une tragédie classique, à l'instant où le chœur, instantanément et dans une vraisemblable simultanéité, a un blanc de mémoire : c'est un silence de mort. [...] Le chœur n'a plus de voix : comment tant d'hommes, au même moment, peuvent-ils oublier leur texte? À moins que... oui : à moins qu'il ne s'agisse pas d'un blanc de mémoire? Le chœur ne peut pas continuer parce que les autres acteurs n'ont pas dit les paroles qu'ils devaient dire [...] Le chœur, figé de stupeur, ne peut pas enchaîner si l'action dramatique qui vient de se dérouler n'était pas dans le texte; les Patriotes n'ont pas eu un blanc de mémoire à Saint-Denis, mais ils étaient bouleversés par un événement qui n'était pas dans le texte: leur victoire! [...] Puis c'est la bataille de Saint-Charles : les vainqueurs de Saint-Denis, déphasés, se conforment secrètement aux canons inavouables de la guerre lasse. Les Anglais, comme toujours, font la guerre comme ils jouent au cricket. En bons colonisés, les Patriotes jouent à l'intérieur des lignes blanches et se comportent, avec une politesse de désespérés, en parfaits gentlemen. Pas de coups bas, pas de «furie française»; pas de ruses ou si peu, pas de manières déplacées à table. On mange comme son hôte. On se bat comme lui : on fait la guerre aux Anglais exactement comme ils nous ont appris à faire la guerre, sous leurs ordres, aux Américains, en 1812». H. Aquin, «L'Art de la défaite. Considérations stylistiques» (1965), dans *Blocs erratiques*, Textes (1948-1977) rassemblés et présentés par R. Lapierre, Montréal, Quinze, 1982, coll. «Prose entière», p. 115-116.
7. A. Purdy a pertinemment analysé l'incidence de ce jugement sur l'imaginaire romanesque aquinien, dans son article «De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique?», dans *Voix et Images*, vol. X, no 3, printemps 1985.
8. Ce jugement est également lisible dans *Prochain épisode*: «Rien n'est libre ici : ni mon coup d'âme, ni la traction adipeuse de l'encre sur l'imaginaire, ni les mouvements pressentis de H. de Heutz, ni la liberté qui m'est dévolue de le tuer au bon moment. Rien n'est libre ici, rien : même pas cette évasion fougueuse que je téléguide du bout des doigts et que je crois conduire quand elle m'efface. Rien! Pas même l'intrigue, ni l'ordre d'allumage de mes souvenirs, ni la mise au tombeau de mes nuits d'amour, ni le déhanchement galiléen de mes femmes. Quelque chose me dit qu'un modèle antérieur plonge mon improvisation dans une forme atavique et qu'une alluvion ancienne étreint le fleuve instantané qui m'échappe. Je n'écris pas, je suis écrit. Le geste futur me connaît depuis longtemps. Le roman incréé me dicte le mot à mot que je m'approprie, au fur et à mesure, selon la convention de Genève régissant la propriété littéraire. Je crée ce qui me devance et pose devant moi

l'empreinte de mes pas imprévisibles. L'imaginaire est une cicatrice». H. Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965, p. 89-90. Ce jugement est cependant encore plus explicite dans *Trou de mémoire* : «Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit: il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'invention, son fameux destin de conquis : mon pays reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et dans la sous-histoire. C'est tout juste s'il enfante quelques malades comme moi, de ci de là, en pur gaspillage et sans les nommer... Les fabricants d'histoire ne savent plus où donner de la tête: ils s'en vont, dans la vie, avec quelques bonnes répliques, mais il n'y a pas de contexte, ni même de sous-textes dans lesquels ils pourraient insérer leurs périodes. Alors, ils restent là, debout avec leurs apocopes à la main, hébétés, plantés comme des cocus dans une intrigue muette qui, fertile en sous-entendus, n'est finalement entendue par personne! On a beau ramper sur les tréteaux; croyez-moi, ce n'est pas une sinécure que de donner la réplique à des aphones et de trouver le ton juste quand tout est silence, même le reste... Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre. Ils ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais. Chacun a son texte sur le bout de la langue, mais quand on met le pied sur scène où déjà se taisent les autres personnages de cette histoire inénarrable, vraiment on ne sait plus quoi dire, ni par quel bout commencer, ni quel mot proférer pour que, d'un seul coup, tous les personnages retrouvent la mémoire en même temps que le fil de l'intrigue...» H. Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, p. 55-56. Cette référence à Hamlet est non seulement lisible dans *Neige Noire*, mais aussi dans «Profession : Écrivain» où il incarne cependant l'incohérence du sujet colonisé comme lieu de son authenticité devant une histoire écrite d'avance : «Oui, le dominé vit un roman écrit d'avance; il se conforme inconsciemment à des gestes assez équivoques pour que leur signification lui échappe. Par exemple, le dominé se manifeste comme un revendicateur, mais il ne mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître, non plus que la bienveillance avec laquelle ce dernier accepte de donner la réplique, en cédant assez pour que le revendicateur puisse se dire à l'occasion qu'il a gagné la partie... Et tout rentre dans la cohérence invisible. Refuser cette cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence. Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul. Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le sweet prince du royaume pourri», dans *Point de Fuite*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 52-53. Il faut donc préciser, toutefois, que si le texte de l'histoire du Québec est toujours déjà écrit, il est aussi manquant quant au désir qu'a le sujet québécois de se nommer dans l'autonomie de son nom sur la scène de l'histoire.

Ce ratage est aussi, pour Aquin, dans la langue (cf. *Trou de mémoire*, p. 94-95). J'ai analysé l'incidence de ce jugement sur l'histoire dans mon livre, *Histoire et Fondation* (à paraître aux éditions Balzac, coll. «L'univers du discours», au printemps de 1992), afin d'y montrer comment se structure la représentation de l'histoire du Québec à travers l'opposition classique/baroque qui, évidemment, est discutable. Cette référence à l'histoire du Québec comme tragédie n'est d'ailleurs pas la seule. On pourrait citer, par exemple, la pièce de R. Gurik, *Hamlet, Prince du Québec*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1968.

Enfin, ce jugement sur l'histoire travaille aussi le roman de Y. Villemare, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980, coll. «Typo». Je prépare également un article sur cette question.

9. Sur ces questions, je renvoie le lecteur aux livres suivants: P. Somville, *Essai sur la poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975; J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles lettres, 1988; et, J.P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1972, coll. «Textes à l'appui».
10. J'ai également cherché à interpréter cette disposition à l'imitation dans l'imaginaire québécois dans mon article «La double oblitération du nom» (réflexion sur le Sujet-Nation québécois), à paraître avec les actes du colloque *Objets et méthodes de la recherche dans les universités québécoises* (Paris, octobre 1991).
11. Sur cette question, je renvoie le lecteur au livre de G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Tel».

LA TRANSMISSION IMMACULÉE

CATHERINE MAVRIKAKIS

Le phénomène du voguing aux États-Unis, la pièce *Hosanna* de Michel Tremblay et le roman *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet semblent porteurs d'une même tentative d'inscription d'une filiation qui déformerait la Loi du Père tout en la laissant intacte. Ces trois discours se veulent à la base d'une fondation marginale enkystée à l'intérieur de l'institution et de la Loi du Père. Cette fondation se propose une appropriation du nom de la mère qui devient le lieu de la formation d'une identité autre, homosexuelle, travestie, noire, tout simplement différente des identités institutionnelles. C'est un parcours à travers ces trois discours qui permet d'analyser les différentes instances en cause dans ce projet de fondation.

The American phenomenon of *voguing*, Michel Tremblay's play, *Hosanna*, and Jean Genet's novel *Notre-Dame-des-Fleurs* all seem to participate in an attempt to inscribe a filiation which would deform the Law of the Father while at the same time leaving it intact. These three discourses form the basis for a marginal foundation encysted within the institution and the Law of the Father. Such a foundation seeks to appropriate the name of the mother which becomes the space for the creation of another identity, homosexual, transvestite, black or simply different from institutionalized identities. Through a reading of these three discourses, the different instances implicated in this foundation project will be analyzed.

Ce travail s'inscrit dans un processus qui veut penser les fondements d'une institution autre, d'une institution marginale. Comment la marge ou les marginaux peuvent-ils inscrire quelque chose de l'ordre de l'institution alors que la Loi du Père, qui est aux fondements mêmes de l'institution académique, religieuse, étatique, rejette précisément cette marge sur laquelle elle se fonde, marge qu'elle trace comme une limite, le bord à ne pas franchir? L'hypothèse à la base de ce travail est la suivante : le discours marginal ne se fonde pas uniquement dans le rejet qu'il vit de l'institution. Il prend au contraire le discours institutionnel pour le traduire, le transformer, l'altérer afin de le parodier, le subvertir, dans une tentative d'appropriation qui le fait éclater ici tout en le laissant intact ailleurs. C'est à travers trois scènes, trois discours sur la marginalité que l'on verra comment le Nom de la Mère devient la base d'une institution autre. Le phénomène du *voguing*, *Hosanna* de Michel Tremblay et *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet semblent porteurs de la même problématique d'une filiation qui déformerait quelque chose de la Loi et du Nom-du-Père en tentant de s'inscrire comme discours de la marge. De cette façon, la marge ne se laisse pas seulement dicter son exclusion, elle la fonde, se l'approprie selon une nouvelle loi fondatrice.

Je prendrai d'abord l'exemple du *voguing* aux États-Unis (à partir de ce qu'en a montré J. Livingston dans son film *Paris is burning*), cette mode new-yorkaise qui veut

que les minorités noires ou portoricaines se réunissent dans des bals-concours où tout un chacun peut mimer les grands mythes et discours dans lesquels l'Amérique entière, c'est-à-dire l'Amérique blanche, se fonde et se reconnaît. À ces bals on prime les personnages de *Dynasty*, de *Dallas* et des *soaps* de tout acabit, les personnages imaginaires peuplant les revues *Town and country*, *Vogue*, les soldats américains faisant le salut au drapeau, l'Amérique. Or, dans ces bals, la différence sexuelle s'efface, on peut tout mimer et tous ces gens pauvres, très pauvres (il faut bien le dire) s'approprient pour une soirée, de temps à autre, les grands mythes américains; les hommes deviennent femmes, ils imitent Joan Collins ou Linda Evans suivant leurs préférences, les noirs deviennent blancs, les pauvres deviennent riches, les exclus de l'État deviennent soldats mourant pour la patrie. La Loi du Père blanc est parodiée dans une appropriation sculpturale. En effet la danse, le *voguing*, est une série de poses, d'érections, de moments héroïques que le corps lie les uns aux autres tout en les gardant sans trait d'union. De poses en poses, le candidat ou la candidate aux bals empruntent les grands gestes de l'Amérique. On se drape de symboles, on se drape dans le drapeau américain. Pendant ce concours, un commentateur rappelle à l'auditoire le simulacre de l'affaire, exhorte les candidats à mieux faire, tourne en ridicule les imitations, rappelle le dérisoire des costumes, des maquillages, de tout. Se moque-t-il de l'Amérique ou de ceux qui imitent l'Amérique? De l'Amérique, bien sûr, le code est déconstruit,

puisqu'il appartient à tous de s'approprier les fétiches détachables du corps américain, mais l'Amérique n'est pas la seule égratignée : les imitateurs sont décriés; tout peut être refait. Les États-Unis deviennent un travesti que tout le monde peut imiter en s'achetant une paire de chaussures, un rouge à lèvres Cover Girl, un Polo Ralph Lauren ou une imitation de celui-ci.

Le corps des États-Unis est fétichisé, découpé en morceaux, la Loi du Père est incarnée dans un corps ridicule que l'on peut découper à loisir; la marge ainsi prend à son compte le discours qui l'exclut pour l'intégrer tout en le détruisant dans un premier temps, en montrant son rapport au corps du père, au fétiche et à l'artifice. La Loi du Père est la loi du travestissement pour le *voguing*. C'est même la seule possibilité d'avoir accès à une loi qui exclut les minorités, précisément. Les communautés noires, hispaniques, à dominance homosexuelle, qui participent à ces bals dans Harlem, traduisent la Loi du Père, l'altèrent, la transforment afin de se fonder, mais ce fondement ne s'effectue pas seulement dans la traduction du père en travesti à bébelles-fétiches.

La loi ainsi morcelée, décomposée, s'appuie sur une Mère toute-puissante. Tout se passe comme si le père destitué disparaissait au profit d'une structure où la mère est la seule à tenir la place de la lignée. Les gagnants des différents *voguing* sont en effet recrutés par les différentes maisons, familles où les homosexuels, travestis, transsexuels, noirs, hispaniques vont recréer et réinstituer des liens familiaux. Or, à la tête de ces familles, la mère trône, sans père pour les enfants, sans mari. La hiérarchie et la lignée se font autour de la figure maternelle qui s'occupe de ses enfants. Que reste-t-il du père dans ces maisons d'exclus? Rien, si ce n'est un nom fétichisé, ridicule; en effet les maisons, les familles ont des noms : Ninja House, Saint-Laurent, Dior autour desquels les gens se regroupent. Ces noms, comme on peut le remarquer, sont empruntés à des mythes. De Dior aux Ninja Turtles il n'y a qu'un pas, celui du rêve américain. Le Nom-du-Père *Amérique* ainsi défait de son inaccessibilité, ainsi fétichisé, ainsi découpé en Ninja, Dior et autres permet aux nouveaux membres de la famille de se donner même un nouveau prénom lors de leur entrée dans la maison. Une nouvelle naissance a lieu, un baptême se célèbre où l'ancienne marginalité est effacée. Un nouvel état civil imaginaire est refait où toutes les contingences disparaissent. Dans les maisons les hommes peuvent devenir femmes et même prendre un nom de femme.

Mais, à travers cette appropriation de l'Amérique qui permet la fondation d'une famille américaine (comme dans toute bonne histoire américaine, de *Brady Bunch* à *Partridge Family*), la lignée s'instaure-t-elle? Comment le lieu d'engendrement et de re-naissance est-il possible? En d'autres termes et pour le dire plus clairement, comment fait-on les enfants dans ces familles et de quel Oedipe tout ce petit monde relève-t-il? Il semble, et c'est là notre propos, que la fiction de la procréation telle

qu'elle fonctionne dans le complexe d'Oedipe soit, dans le contexte que je viens de décrire, totalement traduite et repensée. Se refaire un état civil, changer la déclaration de sexe, d'âge, de parents, de corps (couleurs d'yeux, grandeur) est un rejet de l'arbitraire du corps que l'état a consigné dans ses registres et validé par la loi. Se refaire un état civil, qui ne fonctionne que dans le monde de la marge — car ces gens changent peu leur véritable état civil (ils gardent ailleurs la loi intacte) —, changer de nom, c'est être à même de penser la succession des générations sur le modèle d'une Immaculée-Conception. La mère ne s'accouple pas au père dans le monde des maisons et l'enfant n'est pas la suite logique d'un quelconque coït à symboliser ¹.

La mère reste vierge du père, pas totalement vierge, mais vierge en ce qui concerne l'enfantement. Ses fils ou filles sont engendrés directement à partir du corps du père, à partir des morceaux que l'enfant s'approprie des États-Unis, à partir de la capacité à disposer de tout ce qui est tombé d'un père en pleine débâcle. L'enfant est fait ici à partir du pénis du père, pénis détachable qui se représente dans le fils ou la fille. On a affaire ici à un fantasme de génération spontanée. Comme de vieux chiffons, naissent des rats dans la théorie de la génération spontanée, de drapeaux, de perruques, de robes, naissent de nouveaux êtres. Or, c'est du déchet du corps du père, du fétiche détachable que vient l'enfant. C'est littéralement de la merde du père que s'engendre le fils. En effet ce qui est mis en scène, c'est la fétichisation du corps américain, fétichisation qui se pose dans une série de transpositions, de copies, d'artifices parodiés où plus rien n'a fonction d'objet propre, mais au contraire se donne comme redoublement et, par là, seule vérité atteignable. Le père ne se donne pas en Polo Ralph Lauren, mais dans la copie, l'imitation de ce Polo, dans la dégradation de tout ce qui est Nom-du-Père ou Corps inaccessible, en d'autres termes dans la traductibilité de cette Loi inaccessible.

Je pense qu'il faut dire combien la place de l'institution américaine est problématique pour ces membres des «houses». Ils n'ont en effet accès qu'au corps traduit du père, le vrai drapeau américain, la vraie *Dynasty*, le vrai *Dallas* restent inatteignables, protégés en quelque sorte par l'acte de traduction qu'opère la parodie appropriante. La copie, la version rend bien sûr accessible l'original, mais la vérité de l'original, le phallus est non accessible, comme l'est une langue étrangère. Les membres des «houses» peuvent s'approprier les signifiants de cette langue américaine, de ce code américain, ils peuvent même traduire les mots de la langue, il n'en reste pas moins qu'ils ne sont que la copie. Parler l'Amérique comme des «natives» leur est interdit. Ils ne peuvent être le phallus américain au sein du grand Tout américain. À défaut d'être l'Amérique, ils l'ont, la possèdent sur un mode où il n'y aura jamais de communion avec ceux qui sont réellement de *Town and Country*. Si les membres des «houses» comprennent que l'Amérique est un simulacre d'elle-même,

que l'on peut copier comme elle se copie elle-même, il leur est néanmoins impossible de ne pas fonder, en se recréant une nouvelle famille basée sur l'Immaculée-Conception, une Amérique forte et pure qui jamais ne s'accouplera avec leurs mères de couleurs, tantes, homosexuelles, transsexuelles, parias. On peut songer ici au nombre de Noirs qui se précipitent dans l'armée américaine pour en être de cette communion, car le père reste fort et intouchable aux États-Unis. Ici la fondation d'un père pur et dur (non mixte, mélangé, ambigu) est basée sur un Oedipe qui exclut la symbolisation d'une procréation. Si la mère dans les «houses» est noire, homosexuelle ou encore pire, le père ne s'accouple jamais avec elle, ne s'implique pas, et ne donne que son pénis à l'enfant : un pénis détachable et lié à la perte, symbolisé comme déchet. Dans cet Oedipe, l'enfant ne peut s'identifier au père, il ne peut que lui prendre des morceaux, le décomposer, mais pourtant le laisser intact. La mère reste totalement incastrable, divinisée, car jamais touchée par aucun père. Cette expérience d'un travestissement de l'état n'en reste pas moins une déconstruction, mais pas une destruction du père. Le père est perçu comme surpuissant au prix d'une impuissance face à la mère qui est la garantie de sa pureté, l'assurance d'une non-contamination. Il y a ici un paradoxe fondateur.

On pourrait reprendre cette analyse dans le cadre d'une réflexion sur le travestissement et l'homosexualité dans les pièces de Michel Tremblay. En effet, les pièces de Michel Tremblay, dans le contexte des années 70 et de la nécessaire fondation du Québec, sont traversées par la problématique du travestissement. *Hosanna* particulièrement me semble pertinente à ce sujet. Or, ne l'oublions pas, la lecture que l'on fit à l'époque de la quête d'identité du personnage du travesti-homosexuel Hosanna est doublée par l'identification du Québécois en quête d'identité lui aussi. Le Québec s'est reconnu en Hosanna. Or l'histoire de la pièce *Hosanna* est celle d'un travesti qui, un soir, lors d'un concours, se déguise (on n'est pas loin de Harlem) en Elizabeth Taylor, elle-même déguisée en Cléopâtre comme dans le film du même nom. Tout dans *Hosanna* renvoie encore à l'appropriation d'un mythe du cinéma américain, lui-même doublé du mythe d'une femme forte et toute-puissante, Cléopâtre (sans aucune référence à E. Taylor). Le «chum» d'Hosanna, un vrai mâle, est pourtant lui aussi pris dans ce réseau de faux, d'artifices, il s'appelle Cuirette (similicuir) et n'est pas un «vrai mâle» dans la mesure où il ne couche pas avec des femmes. Hosanna le voit lui aussi comme un mâle de pacotille. Tout ici se fait dans l'appropriation mimétique des rôles sexuels, de la loi sociale de l'hétérosexualité, Cuirette et Hosanna sont des parodies du couple conventionnel.

Ce n'est pas seulement le discours et les positions hétérosexuelles qui sont récupérés, le discours religieux (et l'on sait son importance au Québec dans la constitution de l'État, de la famille, de l'éducation) est aussi détourné, tout d'abord dans l'utilisation des jurons basés

sur la fétichisation des incantations et objets religieux: Hostie, cibole, calice, Viarge, Hosanna. Ceci n'est pas le propre de Tremblay uniquement, mais le propre de toute une génération québécoise². Il y a chez Hosanna et chez Cuirette une appropriation de l'église qui détourne celle-ci de sa position de loi, qui la subvertit. Cette appropriation va même jusqu'à faire du nom Hosanna un «Ose Anna ose»³ qui scandera toute la pièce. Du religieux on n'entend plus la Loi, mais seulement l'arbitraire et le ridicule du signifiant⁴. Le père, religieux ou non, est encore une fois ridiculisé. La mère, celle d'Hosanna, est elle aussi toute-puissante. Hosanna a peur d'elle, de lui révéler son état civil refait et sa sexualité, mais sait en même temps que cette mère-là sait d'avance ce qu'il en est de son fils. Du père biologique, bien entendu, il n'est pas soufflé mot, et la mère devant la nouvelle identité d'Hosanna, anciennement Claude Lemieux, reste la mère biologique.

Mais l'incastrabilité de la mère est une souffrance pour Hosanna. Il avait souhaité gagner le concours afin de paraître dans les journaux sous sa véritable identité (et non pas celle d'Hosanna), afin de tuer sa mère, comme lui-même le dit :

Des fois, j'l'haïs assez c'te femme-là Raymond, que j'sais pas c'que j'y f'rais! J'sais pas c'que j'y ferais! Si j'aurais gagné, à soir, j'aurais eu mon portrait dans tous les petits journaux à potins de la semaine prochaine, avec mon vrai nom... J'aurais insisté pour avoir mon vrai nom... pis j'espérais que ça la tue, la cibole!⁵

Le désir d'Hosanna est de faire advenir le Nom-du-Père aux côtés de son corps de travesti. Ce serait Claude Lemieux qui aurait gagné le droit de faire la meilleure Cléopâtre. La mère ne permet pas la fondation d'une nouvelle identité. Au contraire. Si Hosanna peut parodier le discours religieux, le Nom-du-Père et l'arbitraire de ce nom, si Hosanna peut s'approprier, triturer le père ridiculisé, il ne peut jamais faire entrer ce nouveau nom dans la famille. Sa mère ne fait aucun lien entre Hosanna, nom hors de la famille, et Claude Lemieux, dans la famille. Elle n'admet pas l'altération du Nom-du-Père. Cuirette le fait remarquer à Hosanna :

T'étais après te maquiller, Hosanna, quand ta mère est arrivée! T'as pas eu le temps de la déguiser en appartement «straight», ta boîte à parfum, crisse! Ben, pendant les deux heures qu'a l'a été icitte, a l'a fait semblant de rien voir! Rien! Quand a t'a embrassé, a l'a été obligée de s'essuyer la bouche avec un kleenex parce qu'a s'était beurrée avec ton pancake, mais a l'a rien dit.⁶

Hosanna peut exister, mais loin de Claude Lemieux et sans jamais altérer le Nom-du-Père absent. La mère garde ce nom jalousement intact. On ne peut coller à ce nom le nom d'Hosanna, aucun passage n'est dicible, n'est énonçable entre le lieu du travesti-homosexuel et celui du Nom-du-Père. Or ce passage qu'Hosanna effectue

sans cesse, car tel est ce qui le constitue en personnage tragique, il n'a pas le droit de le faire advenir publiquement. L'altération du nom de son père ne peut se faire dans les journaux, sans tuer la mère. La famille ne peut se reconstituer dans cette altération comme cela a lieu dans les «maisons», «houses», de Harlem. Faire advenir le Nom-du-Père après l'avoir fétichisé est interdit car il rendrait l'enfant matricide, et la mère est incastrable.

On pourrait penser à toute la situation politique au Québec à partir de la pièce *Hosanna*. Se dévoiler comme sujet altérant le français, ou l'anglais, tout en revendiquant sa langue, telle a été la tâche de beaucoup de nationalistes des années 70. L'altération d'une langue pure, donnée par les curés ou les Anglais, était ce qui se jouait dans le jocal. Le retour à un bon français épuré, pensé sur le mode «Bien parler c'est se respecter» constitue un recul face à cette fondation à partir d'un père impur, traduit, approprié sur le mode de l'altération. La mère dans *Hosanna* est vierge (on n'entend jamais parler de son mari), et vierge de tout homme. Hosanna naît d'elle, mais naît d'un corps divinisé. Hosanna s'appelle à la fin de la pièce «Hosanna-de-Saint-Eustache». Saint-Eustache, lieu d'où vient la mère, fait entendre encore une fois la parodie du père religieux, montre que même le nom de famille d'Hosanna subvertit le code religieux. Mais cette subversion ne se fait qu'au lieu de la mère, que dans un retour à Saint-Eustache. Il n'y aura pas de nom comme Hosanna Lemieux où le Nom-du-Père aurait pu être associé à l'homosexualité et aux pratiques sexuelles du fils. Lemieux reste un père pur dont le nom n'est pas altéré par un fils qui se travestit. Hosanna-de-Saint-Eustache a raté le meurtre de la mère, meurtre qui lui aurait permis d'être l'enfant du père.

C'est comme si la mère avait eu son fils avec Dieu ou Saint-Eustache. Hosanna devient noble (de Saint-Eustache) dans le lieu de la mère mais son monde s'est effondré. La pureté du père est sauvée : sa vie en «papier mâché»⁷, en simulacre, en altération du père est démolie, dira Hosanna dans la même réplique. Hosanna n'a plus en effet accès au père parodié que dans le corps saint de la mère, sans reconnaissance publique. La pièce se termine sur le dévoilement du pénis d'Hosanna qui retire son slip et qui dit : «Regarde, Raymond, chus t'un homme... Chus t'un homme, Raymond! Chus t'un homme! Chus t'un homme! Chus t'un homme!»⁸. Il n'y a pas assumption symbolique de l'identité homosexuelle et du travesti, dans l'appropriation de tous les Noms-du-Père y compris du sien propre, il n'y a qu'un retour à la dichotomie, à la réalité du corps péniphore qui ne peut se symboliser, seulement se montrer. La mère a castré le fils de son identité transsexuelle à fonder, elle fait de celui-ci un homme à condition de rester dans le lieu de la mère, à condition de porter le nom travesti de la religion loin de la pureté du père. L'avènement de la marginalité n'a pas lieu sur la scène publique ou dans une nouvelle scène publique comme à Harlem, elle n'a raison d'être que dans le secret qui lie la mère au fils.

Chez Jean Genet se pose la même question de la fondation de la marginalité dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. En effet, le travesti Louis Culafoy s'approprie lui aussi le code religieux en se donnant l'attribut de Dieu, le divin, et en féminisant cet attribut⁹. Notre-Dame-des-Fleurs, la pire des crapules, porte le nom parodié de la divinité. Un personnage douteux porte le nom de Gabriel et Divine voit en lui l'Archange du même nom. Des rencontres avec l'archange ridiculisent le côté divin du nom de Gabriel :

L'Archange jouait au sérieux son rôle de baiseur.
Il en chantait la *Marseillaise*, car, dès cet instant il fut fier d'être Français et coq gaulois, ce dont les mâles seuls ont la fierté. Puis il mourut à la guerre.
Un soir, il vint voir Divine sur le boulevard :
— J'ai une perm', je l'ai demandée pour toi. Viens bouffer, maintenant j'ai des ronds.
Divine leva les yeux sur son visage :
— Tu m'aimes donc Archange?
Gabriel fit un mouvement d'humeur qui roula ses épaules :
— Tu mériterais des baffes, dit-il, ses dents serrées.
Tu ne le vois pas non?¹⁰

Cette appropriation du divin dans le lieu même de la marginalité, de la pauvreté et de l'homosexualité est une carnavalisation du code. De même Genet, prisonnier, marginal exclu par son inclusion forcée au sein de la société s'approprie dans son vocabulaire de jeune marlou les mots de la divinité.

Or les personnages de Genet font très vite l'expérience de la comédie du code civil ou des jugements. Pour Divine à l'église, comme pour Notre-Dame à la cour d'assises, tout n'est que simulacre. Louis Culafoy enfant va vers le ciboire ecclésiastique, le fait tomber par terre et, au lieu de recevoir Dieu ou sa colère, entend le bruit fait par le ciboire sur le plancher, un son creux :

Et le miracle eut lieu. Il n'y eut pas de miracle. Dieu s'était dégonflé. Dieu était creux. Seulement un trou avec n'importe quoi autour. Une forme riche, comme la tête en plâtre de Marie-Antoinette, comme les petits soldats qui étaient des trous avec un peu de plomb mince autour.¹¹

La Loi du Père est une loi miraculeuse dans la mesure où le miracle est la défaite de cette Loi, le moment où la Loi se montre comme simulacre d'elle-même, vide.

Chez Genet le religieux, le sacré est déplacé dans la noblesse, la noblesse qui échoit à la mère. En effet Louis Culafoy (dont le nom du père est déjà une parodie : «froid au cul» ou «Cula» comme l'appelle le maçon) a une mère dont le nom vient d'une vieille famille de la noblesse. Ce nom, c'est Picquigny. «Les titres sont sacrés» car «l'église est sacrée»¹², dit Genet. Le nom Picquigny est lié à une famille de chevaliers d'armes qui a défendu l'Église au Moyen-Âge. Culafoy est impressionné par le nom de sa mère, c'est un miracle d'ailleurs qui lui a révélé la noblesse de celle-ci. «Il plaisait à Culafoy que la

noblesse fût à Ernestine (sa mère) plutôt qu'à lui-même, et déjà dans ce fait», dit Genet, «nous pourrions voir un signe de son destin»¹³. En effet le nom inaccessible est du côté de la mère dont l'enfant peut recevoir la grâce. Je cite encore Genet : «Il plaît plus à Culafoy d'être le favori d'un prince plutôt que le prince lui-même, ou prêtre d'un Dieu plutôt que le Dieu, car ainsi il peut recevoir la Grâce»¹⁴. Culafoy divin, ou plutôt Divine, l'est par sa mère dont il reçoit la toute-puissance et peut aussi recevoir la grâce, mais dont il ne peut altérer le nom qu'il ne porte pas (il ne s'appelle pas Picquigny); sa mère peut le diviniser en quelque sorte. Divine se compare à Bernadette Soubirous lorsque celle-ci était au couvent de la Charité, longtemps après sa vision. «Comme moi», dit Divine, «elle vivait une vie quotidienne avec le souvenir d'avoir tuteuré la Sainte-Vierge»¹⁵. La mère de Divine ne semble être rien d'autre qu'une mère Sainte-Vierge qui a fait de son fils «un être monstrueux ni mâle ni femelle, descendant ou descendante des Picquigny»¹⁶; elle l'a fait non pas Culafoy, mais l'a choisi, élu Divine.

Notre-Dame-des-Fleurs est lui aussi une vierge, née d'une vierge qui s'annonce elle-même — «c'est un archange», selon Derrida dans *Glas*. Cette place donnée à la mère détrône le père qui est lui aussi travesti, changé comme par miracle en femme¹⁷. Mignon, un des amants de Divine, prie en disant : «Notre mère qui êtes aux cieux...»¹⁸. C'est la mère qui prend la place et le Nom-du-Père grâce au possible travestissement du code religieux, et du père ridiculisé, mais la mère, elle, comme mère, ne donne pas son nom mais seulement sa grâce, la transformation de son nom et du nom de Louis, en surnom divin, en surnom de femme. Et ce surnom n'est pas le prénom, mais une inscription d'une filiation que l'on s'est donnée, que l'on s'est méritée. L'inscription de la marginalité, de l'homosexualité et du travestissement se fait par la mère, dans la place que celle-ci donne par sa grâce transformatrice du sexe et de l'identité, en d'autres termes par le miracle divin. Ce n'est pas la Loi du Père-Dieu qui permet à Divine de s'inscrire comme divine, c'est la Loi de la Vierge qui est la Loi du miracle. Chez Genet, on est loin d'une loi protestante, on n'est que dans le miracle et la Sainte-Vierge, et le père est détrôné. Genet, enfant de l'assistance publique, peut, en tant qu'écrivain, travailler son écriture et sa vie comme miracle, loin de la Loi du Père à laquelle il ne croit pas. Le vol lui-même se change en miracle ainsi que la mort, la saleté, l'ordure, la prison, car tout peut échapper à la loi, grâce à la loi miraculeuse inscrite dans la Sainte-Vierge et la religion catholique.

Au terme de cette réflexion sur trois discours qui placent la mère au centre de la fondation du nom, je

crois qu'il est utile de repenser la place de l'Immaculée-Conception comme pouvoir symbolique de constitution d'une identité. Que ce soit du côté du *voguing*, des minorités noires aux États-Unis et de la formation d'une famille à partir d'une appropriation altérante du corps du père, ou encore que ce soit du côté d'une identité sexuelle dans *Hosanna* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, identité basée sur le Nom de la Mère dans une inaccessibilité du Nom-du-Père, le processus de fondation d'une culture ou d'une identité marginales semble se faire dans l'idée d'une Immaculée-Conception engendrant et symbolisant sans père un enfant hors-la-loi. Héritiers d'une culture qui a, au XIX^e siècle, refondé le dogme de l'Immaculée-Conception, nous pouvons dire que repenser la Loi c'est aussi repenser le Nom de la Mère.

1. On peut ici penser à toute la place qu'occupe *Madonna* (la Madonne) dans son film *Truth or Dare*. Elle tient la place d'une mère (elle le dit elle-même et le film est basé là-dessus), la mère de ces danseurs homosexuels, mère immaculée (*The Immaculate Collection* est le titre de son dernier disque), vierge, car elle ne les a pas conçus ses enfants. Ils viennent d'ailleurs, de ces maisons de Harlem, certains de la maison des Ninja, pour être précis.
2. Remarquons en passant que les traducteurs canadiens-anglais d'*Hosanna* sont passés à côté du problème en adaptant parfois les jurons et les mots québécois en jurons plus banals du genre «bitch», «bullshit», etc. Les connotations religieuses n'ont pas été systématiquement respectées.
3. M. Tremblay, *Hosanna*, Montréal, Leméac, 1984, p. 14.
4. De même le nom du père est ridiculisé. *Lemieux* est entendu comme «le mieux», celui le plus apte à faire la tapette.
5. M. Tremblay, *op. cit.*, p. 42.
6. *Ibid.*, p. 39.
7. *Ibid.*, p. 74.
8. *Ibid.*, p. 75.
9. Disons en passant qu'un célèbre travesti new-yorkais s'était aussi donné comme nom Divine.
10. J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard, «Folio», p. 150-151.
11. *Ibid.*, p. 184.
12. *Ibid.*, p. 214.
13. *Ibid.*, p. 216.
14. *Loc. cit.*
15. *Ibid.*, p. 360.
16. *Ibid.*, p. 364.
17. Le président du tribunal s'appelle Sainte-Marie.
18. *Ibid.*, p. 57.

LE DISCOURS PUBLIC

ROBERT RICHARD

Aux quatre discours répertoriés par G. Genette au niveau des récits de paroles, vient s'ajouter un cinquième : le *discours public*. Ce discours, dépourvu de tout «je pense» (*Ich denke*) pour accompagner les représentations, est celui d'un sujet démis de sa qualité de sujet puisqu'il est suspendu à une entité indéchiffrable de la Raison (*die Vernunft*). C'est l'attente ou l'écoute de cette société universelle des lecteurs qui fonctionne comme le véritable foyer d'énonciation de ce discours. Ce discours provoque l'extension maximale du genre romanesque qui, de ce fait, devient le terrain où se croisent les destins de l'esthétique et de l'éthique. Finalement le discours public est le lieu de signature du seul contrat social valable universellement, celui de la fiction.

To the four types of discourse identified by G. Genette can be added a fifth: *public discourse*. In this discourse, whose representation is no longer accompanied by any «I think» (*Ich denke*), the subject loses its status as subject through its association with an indecipherable entity, the reading public as the indeterminate and indeterminable concept of Reason (*die Vernunft*). The expectation and attention of the universal society of readers thus function as the real centre of enunciation. This discourse leads to maximum extension of the novel genre where the aesthetic and the ethical meet. Public discourse is the place where the only universally valid social contract, that of fiction, is signed.

Il y aurait lieu d'ajouter aux quatre modes de narration déjà identifiés ou isolés par les poéticiens un cinquième mode. Il s'agit donc ici d'introduire à ce mode inédit, du moins au niveau de la théorie littéraire, et de le nommer *discours public*.

Ce mode, pour énoncer la chose sans tarder, inscrit le lecteur comme sujet (inconscient) de la narration, ou plus précisément comme sujet *transmetteur* du roman, voire du corps entier, ou universel du social.

Toutefois, la nouveauté de ce mode en tant qu'objet possible de la réflexion n'est que relative. On peut en repérer une thématisation primitive dans le texte de Longinus¹, où l'écrivain est appelé à soumettre son écrit — plus spécifiquement le «style» de son écrit, sa rythmique, sa prétention au sublime — au Tribunal des lecteurs, les divins juges et témoins tels Homère, Démosthène, etc. L'écrivain a donc à comparaître devant une assemblée de morts célèbres, une assemblée idéelle et jugeante qui contrôle moins la vérité de l'écrit, sa fidélité au monde immuable des Idées, que sa capacité à fonder ou à reconduire le mensonge sur le mensonge : «les meilleures hyperboles, dit Longinus, sont celles qui masquent leur propre nature hyperbolique»².

Puis, l'on peut repérer une première formalisation du discours public dans l'oeuvre de Kant lorsque le philosophe de Königsberg évoque la *Leserwelt*, le

monde des lecteurs³, comme seule instance à laquelle le savant (l'écrivain) a à se soumettre. Devant cet ensemble, le savant fera non pas un usage privé de sa raison (ce qui, selon Kant, doit être sévèrement limité), mais, par définition, un usage public de sa raison. Or, en tant qu'ensemble, en tant que «classe des êtres raisonnables»⁴, ce monde des lecteurs est strictement parlant non intuitionnable, il ne relève pas de l'empirique ou du pathologique (le sensible), il ne peut s'identifier à «une réunion de famille, si grande que celle-ci puisse être»⁵. Plutôt, cet ensemble ou cette classe — que Kant désigne aussi sous des vocables totalisants comme «société civile universelle» et «monde» — relève en soi d'une écriture ou d'une topologisation, c'est-à-dire que cette classe s'institue du rapport formel à une faculté : la Raison (*die Vernunft*). Seul le lecteur ou seule cette dimension du lecteur qui s'excepte de la substance, de la causalité et de la communauté, et donc qui occupe, d'une certaine façon, la place du vide, celle du mort, ou plus exactement qui occupe une zone hors-monde ou en tout cas en marge des observables, sera vue comme faisant partie de la *Leserwelt*.

Enfin, c'est dans l'oeuvre de Freud que le discours public fait l'objet non seulement d'une théorisation, mais d'une pratique. Dans la situation analytique, l'analysant doit, selon Freud, se soumettre à la règle fondamentale de la *freie Assoziation* (libre association). Or, le discours ainsi produit par l'analysant n'est libre

que d'être réglé par le silence (la mort) de l'analyste. Toutefois, pour éviter la confusion entre ce dispositif freudien et le mode de légitimation par les origines (le cadavre comme événement, comme moment dénotatif ou théorique sur lequel s'érige le parcours du prescriptif et de la *politéia*), l'on complètera le mytheme, «mort de l'analyste», emprunté à l'orthodoxie lacanienne, par l'indice plus formel d'indénombrabilité (l'analyste étant le lecteur indénombrable) et par un indice méta-temporel (dont il sera question plus loin). À partir de cette double précision, l'on peut énoncer la finalité analytique de la manière suivante : amener l'analysant à résoudre son discours dans le lieu entièrement disfonctionnel, c'est-à-dire indéfiniment public, de l'analyste.

Dans les trois cas (Longinus, Kant, Freud), la classe des lecteurs se caractérise à la fois d'une hétérotopie radicale et d'un réalisme transcendantal faible. C'est-à-dire que cette manière de panthéon chez Longinus, le Règne des fins ou des Idées chez Kant, et l'analyste masqué, soutenu d'une finalité inconnue ou formellement indéchiffrable chez Freud, sont reportables à une *Anderszene* (Autre scène) dont la faiblesse ontologique est *en soi* régulateur de la discursivité de l'artiste sublime, du savant ou de l'analysant. Une telle régulation ne peut donc être identifiée à l'exercice de la censure (ce qui suppose une dissociation des deux instances de la loi et du désir), mais à la pratique de la science des limites : elle a pour effet et pour seul but d'empêcher tout texte — celui de l'artiste, du savant ou de l'analysant — de parler ou plutôt de s'écrire à partir du lieu de son propre achèvement (un tel empêchement supposant une identité pratique entre loi et désir). Le mécanisme présidant au passage depuis la dissociation de la loi et du désir à leur identité — ou du moins, à l'étroite conjugaison de la loi et du désir, selon un protocole où l'un devient le passage à la limite de l'autre — est caractérisé, dans le paradigme kantien, par la production de jugements sans critères pour juger, et, dans le paradigme freudien, par l'herméneutique radicale de l'acte interprétatif, cet acte étant celui de retourner à l'analysant, mais sous forme d'énigme, le savoir que cet analysant énonce sur lui-même. L'effet obtenu (au niveau de la séance analytique) est de libérer (indéfiniment) l'association.

Toutefois, la libre association freudienne n'est à confondre ni avec le *stream of consciousness* joycéen, ni avec l'écriture automatique des surréalistes. Si les termes «moderne» et «postmoderne» n'étaient pas d'un usage formel aussi problématique, l'on serait tenté d'indexer les discursivités joycéenne et surréaliste à la modernité, et le discours public à la mutation postmoderne. Il est, à ce titre, plus instructif de confronter le discours public aux différentes techniques (romanesques) de «cession» de la parole — comment le narrateur «cède» la parole à un personnage —, ces techniques, du moins telles que décrites par Gérard Genette, s'inscrivant dans l'ordre de la figuration ou de la représentation.

Dans *Figures III*, Gérard Genette décrit quatre types de récits de paroles, quatre discours⁶. Il s'agit des différentes techniques narratologiques dont dispose l'écrivain pour représenter les paroles prononcées par un personnage de roman : narrativisé, transposé, rapporté et immédiat.

Le discours narrativisé est, de tous ces discours, le plus nettement diégétique, l'intervention du narrateur ou de l'informateur s'y faisant insistante. Ici, le narrateur se livre à la thématization des propos du personnage, il les réduit, il les résume, à un énoncé global, presque emblématique, c'est-à-dire dépourvu de tout indice spécifiant. De sorte que le lecteur, qui se trouve suspendu à une médiation narrative incontournable, pourra lire quelque chose comme «X s'est entretenu avec Y sur la question de l'argent dépensé», sans qu'il lui soit possible d'en savoir beaucoup plus sur les paroles réellement prononcées durant l'entretien que X a eu avec Y. Dans ce premier type de discours, c'est le *Ich denke* (le «Soi identique») du narrateur qui soutient, pour le lecteur, l'objectivité de l'événement de parole, et qui, dans le même temps, lui dérobe une éventuelle présence à l'affect⁷.

Le deuxième type de discours, discours transposé, est, sur une gamme continue, un peu moins diégétique et un peu plus mimétique, l'intervention du narrateur-informateur se faisant, dans ce cas, un peu plus discrète. Le lecteur pourra lire : «X a dit à Y qu'il n'aimait guère sa façon de dilapider sa fortune». La forme «que» signale un début de mimétisme, c'est-à-dire qu'elle donne au lecteur l'impression d'un accès au moins relatif aux paroles réellement proférées durant l'entretien. De plus, l'introduction du «que» marque l'amorce d'une séparation entre la fonction du narrateur-informateur et la fonction du personnage. Le personnage commence donc à «se produire» sur scène, à parler et à agir comme s'il était, lui et non le narrateur, l'origine de ses propos et de ses gestes (c'est d'ailleurs là le vrai sens du mot «*mimésis*» qui veut dire moins «imitation» tout court, que l'état d'un personnage qui évolue sur scène en véritable entité morale et sociale, c'est-à-dire comme si (*als ob*) ses paroles ne lui étaient pas soufflées par le *teller*, par l'*Erzaehler*, par le raconteur ou narrateur/informateur).

Dans le discours rapporté — le troisième type de discours — la puissance mimétique est encore plus marquée, et les deux fonctions (du narrateur-informateur d'une part et du personnage d'autre part) jouissent — enfin, pourrait-on dire — d'une nette séparation. Le travail du narrateur-informateur se confine donc, dans cette instance, à ouvrir un espace discursif pour le personnage à l'aide de l'incise, puis à délimiter cet espace par les signes appropriés (guillemets ou tiret) : «“Ne dépense pas de manière aussi folle, Y”, dit-il». Ce qui reste d'une coloration diégétique relève du choix opéré par le narrateur-informateur qui aura préféré de livrer intact tel fragment de conversation, alors qu'il aura résumé ou même supprimé tel autre fragment.

Le discours immédiat (le *stream of consciousness* dans la terminologie anglo-saxonne) est, de ces quatre discours, le plus mimétique. Il représenterait, d'après Genette, le moment d'émancipation complète du roman moderne par rapport à toute instance narrative. C'est-à-dire que le personnage n'aurait plus à attendre patiemment le feu vert (le «dit-il») du narrateur-informateur avant de se manifester pleinement et librement en son nom propre. Le narrateur-informateur disparaîtrait donc entièrement au profit du seul personnage qui occuperait tout seul le devant de la scène.

Deux mises en perspective s'imposent — deux remarques critiques, dirions-nous, sauf qu'il ne s'agit pas de prendre Genette en faute sur le terrain choisi par lui, celui du littéraire et de la suffisance épistémique propre à ce terrain. Selon Genette, le passage progressif du discours narrativisé au discours immédiat marquerait (c'est ce que l'on vient de voir) la suppression graduelle de l'intervention (la censure) narrative, ce qui aurait pour effet d'augmenter le coefficient mimétique du récit. Le mimétisme se ferait absolu, par exemple, dans le monologue de Molly Bloom, que Genette tient pour l'instance canonique du mode immédiat. Molly s'exprime donc directement, elle seule maîtrise les enchaînements discursifs... sans que son discours, son sens, sa portée ne soient signalés du côté de l'audience rencontrée : Molly Bloom parle donc comme si personne ne l'écoutait. Et de fait, dans la systématisation genettienne, l'écoute ou la fonction du lecteur est présumée discrète, et même partout indifférente. On voit donc difficilement comment la transformation évoquée peut être tenue pour radicale, car c'est bien à la discursité immédiate, avec sa réduction à zéro de l'éstantité narrative, que Genette attribue la «libération» du roman moderne. Après tout, dans le passage du premier au quatrième type de discours, la structure et les deux pôles (narrateur-personnage et lecteur) déterminant cette structure demeurent, à toutes fins utiles, intacts ou intouchés : *activité* relative et/ou partagée du narrateur et du personnage, et *passivité* absolue, indifférence, du lecteur. Ainsi, loin de disparaître, la censure, selon nous, se trouve intériorisée par le «je» du discours immédiat — censure de fait, précisons-nous, c'est-à-dire du fait de ne pas opérer à partir d'une focalisation absolue —, ce «je» du discours immédiat ou du *stream of consciousness*, devenant l'unité synthétique narrative, le *Ich denke*, qui se charge maintenant de cette tâche première, fondamentale, qui avait été celle du narrateur-informateur, celle justement de garantir la phénoménalité du récit. C'est-à-dire que, dans le discours immédiat, le personnage est auto-narrateur. Ce mode discursif ne trouve donc pas son point de relance à partir de sa propre énigme ou de sa propre limite, mais à partir du savoir ou des censures successives qu'il met en place. Le discours immédiat (comme usage privé de la *narratio*) serait ainsi tout simplement le moment où la censure, où le groupe des censeurs, leur entité mythique ou familiale (Kant), est appelé à dire «je». Dans ce sens l'auto-narration participe des

mêmes difficultés, des mêmes impasses, enfin de la même série d'aveuglements que l'auto-analyse.

La deuxième remarque porte sur le temps vu, dans le système de Genette, comme extérieur à — séparé de — la production et la consommation (la lecture) du narratif. Dans les discours narrativisés et transposés, le temps de récit est moindre que le temps de l'histoire, alors que dans les discours rapportés et immédiats, il y a une «espèce d'égalité» (comme le formule Genette) entre le temps de lecture et le temps de l'histoire. Ainsi, qu'il s'agisse de l'effet de «résumé» ou de l'effet de «scène» (dans la terminologie de Genette), les différentes activités — histoire, narration, lecture du récit — sont conçues comme se déroulant *dans* le temps, ils *prennent* du temps (comme on dit), ce temps (pour reprendre ici le virage kantien) étant le temps successional et inscutable qui soutient le sens intime, «l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur»⁸, bref, celui-là même qui fonde continuellement le «je pense» (*Ich denke*).

Ainsi le défi au niveau du discours public serait-il avant tout de concevoir une forme de narration qui n'est pas soutenue par un «je pense» en tant que foyer ultime des représentations. Dans la description qu'il fait des quatre modes de narration, Genette situe — du moins implicitement, car il ne croit pas nécessaire de préciser la chose —, il situe, dis-je, l'instance énonciative *du côté de celui qui parle*. Il est, de ce fait, possible d'évaluer ou de mesurer le degré de mimétisme engendré, c'est-à-dire que je peux éprouver, moi, lecteur passif, lisant tel roman de Balzac, par exemple, une plus ou moins grande proximité par rapport au personnage qui parle — et donc par rapport à la scène —, puisque la parole et la source de parole se trouvent réunies dans un même lieu, le «je pense». Dans le cas du discours public, l'instance énonciative se trouve située *du côté de celui qui écoute*... ce qui entraîne un discours témoignant d'une extrême médiation, mais paradoxalement sans que l'on puisse conclure au diégétisme purement et simplement. C'est plutôt qu'il y a indétermination au point de vue *diégésis/mimésis*, l'auto-(re)présentation (*mimésis*) étant indissociable de la présentation par l'autre (*diégésis*). La figuration est ainsi toujours matériellement détournée, elle est même substantiellement dévoiement ou dérive comme telle. On se trouve donc ici dans l'impossibilité d'user des langages propres aux euphories politiques de l'auto-détermination («émancipation du roman», etc.), il ne peut plus être question du sujet-personnage comme héros de la liberté⁹, puisque ce sujet — si toutefois l'on peut toujours parler de sujet — devra marquer son entrée en scène sur le mode du *différent* absolu de soi, bref, il ne pourra pas ne pas effectuer son entrée sur le mode de la sortie ou du retrait précipité¹⁰. Ainsi la «vérité» ou l'«essence» d'un tel sujet ne serait-elle rien que le passage par tous les points de la société universelle des lecteurs : absolue médiation ou même (hasardons le syntagme) absolue médiatisation, chevillé, comme il l'est, à une instance indéterminée ou indénombrable. Ce sujet, comme pur trajet (*sine origine, sine termine*),

ne peut donc plus s'écrire à partir du lieu de sa propre transparence. Il n'est plus *ipsum esse subsistens*, c'est-à-dire une manière d'entité divine, mais une instance indéfiniment hétéro-référenciée.

Or, cette dislocation du foyer de la subjectivité — et sa transformation en limite, sa transfiguration, si l'on veut — est encore plus sensible lorsque l'on s'attarde à la question du temps. Car c'est le caractère successional du temps qui est aboli ou neutralisé lorsque le foyer de l'énonciation se voit déporté dans le lieu de celui qui écoute. Dans ce contexte, la question de savoir qui, du destinataire ou de destinataire, précède l'autre n'a strictement plus aucun sens. Sans cette possibilité de faire valoir un régime successional, le «je pense» éclate. C'est Kant qui, le premier, aura pressenti un tel éclatement au niveau de l'esthétique du sublime. Comme l'affirme Rudolph A. Makkreel : «In relation to the sublime [...], the imagination is claimed to institute a «regress» that annihilates the conditions of time»¹¹. Il y a donc violence faite au sens intime, et conséquemment, dissolution du *Ich denke*. Comme le dit Lyotard, plus téméraire en cette matière que Makkreel (qui, finalement, ne croit pas tout à fait à la radicalité de Kant sur la question du temps, voir le mot *claimed* dans la citation ci-dessus) : «le sujet [est] privé du moyen de se constituer en subjectivité»¹². Or, comment dire cet échec du temporel sans verser dans la simple spatialisation? Dans le discours public, dirions-nous, le *lecteur* précède le *texte/énonciateur de texte* dans le même temps (le même *Augenblick*, le même coup d'oeil) que le *texte/énonciateur de texte* précède le *lecteur*. Ou, pour formuler la chose de façon plus schématique : A précède B dans le même temps que B précède A. De sorte que *texte/énonciateur de texte* et *lecteur* se précèdent mutuellement (A et B se précèdent ou se devancent mutuellement)... ce qui nous conduit à la notion essentiellement baroque ou même allégorique, paradoxale, d'un ralentissement / accélération infini du débit temporel¹³. La temporalité dont il est question est donc une temporalité de la fin («fin des temps»... d'où l'annihilation, l'éclipse ou l'*aphanisis* du sujet qui ne peut exister qu'à partir du temps linéaire), et, conséquemment, le discours public se détermine, lui, en tant que discours de la limite, discours de la coupure ou de la fin, bref, en tant que discours de la ponctuation plutôt radicale. Le temps n'est plus le réceptacle dans lequel se déroulent les événements, mais le sujet-objet même de la narration : il n'est narré, ou plutôt *auto-narré*, que le temps de narration, c'est-à-dire qu'il n'est sans fin narré que la fin de la narration... enfin, il n'est sans fin narré que la fin du narrateur-informateur, de celui qui informe, que cette tâche d'informer soit conçue dans le sens de donner ou d'imposer une forme (*formligkeit*), ou dans le sens de fournir du savoir en relatant des événements de faits ou de paroles.

«Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans», affirme de façon assez catégorique le critique Wolfgang Kayser en 1954 : la mort du narrateur c'est la mort du roman¹⁴. Qu'en est-il? Le discours public signifie-t-il

la limite au-delà de laquelle le roman s'évanouit? Ou s'agit-il plutôt du roman saisi non plus sous l'angle du savoir (sa dimension d'informateur), mais sous l'angle de la vérité, plus précisément au niveau de *sa vérité comme genre*? Rappelons en deux points les éléments que nous avons dégagés pour caractériser le discours public : 1) le discours public témoigne d'une temporalité de la précipitation — précipitation vers la fin, vers la limite —, c'est-à-dire qu'il témoigne d'une temporalité non linéaire, dissolvante de toute subjectivité; 2) le sujet de ce discours, qui n'est autre qu'un sujet démis de sa subjectivité (il y a abolition, *aphanisis* du «je pense» comme point de soutien des représentations), est ou n'est plus qu'une hésitation prolongée entre le «je (me) dis» (mimétisme) et le «je suis dis» (diégétisme), plus précisément entre le «je (me) dis» et le «je suis dis par l'écoute, le silence, du public lecteur indénombrable».

Avant de répondre aux questions soulevées et de conclure, il serait utile de proposer au moins un exemple concret de ce type de «sujet». Toutefois, l'idée même d'exemplarité ne peut être que suspecte puisque ce sujet n'est d'aucune façon figurable : il est la *non-image constante de soi*. C'est dans ce sens qu'en lui se conjuguent et se conjoignent mort et liberté. Ce sujet n'est pas un moi qui se délimite ou qui se donne une forme à partir de son semblable ou d'un groupe de semblables vu comme reflet de soi, mais un sujet qui s'illimite en se reflétant dans le public indénombrable. Il est donc *libre* — inconditionné, comme dirait Kant — car délivré de toute attache dans le sensible. À ce titre, l'on pourra même le nommer «sujet libertin». Puis, il est *mort* ou du moins il existe dans un rapport immédiat avec la mort, avec des notions de fin ou de limite, il est le sujet de la finitude, — cela dit encore une fois à partir de ce qui vient d'être évoqué : il se caractérise d'une incapacité à s'imaginer, à s'intuitionner, il ne peut se rassembler, il ne peut se rassembler en une image. On peut repérer l'émergence de ce sujet dans les écrits de saint Augustin. L'âme augustinienne — qui n'est plus l'âme d'Aristote, conçue de manière générale dans le contexte d'un cosmos fini («focalisé», pourrait-on dire) — est à l'image de l'*indéchiffrable* Trinité. C'est Martin Buber qui sut marquer, de manière exacte, la coupure entre Aristote et saint Augustin¹⁵. Buber affirme en gros que pour Aristote l'homme cesse d'être problématique — il *a* une âme en lui, comme ce qu'il a de plus profond, et de plus déterminant en ce qui concerne sa nature d'homme —, alors que pour Augustin l'homme n'est homme, n'est sujet, que d'être un problème, une énigme constante — il *est* une âme. Pour saint Augustin, se reconnaître «incompréhensible» (comme il dit au Livre XV de *La Trinité*¹⁶), c'est se reconnaître à l'image de l'indéchiffrable Dieu, et donc à l'image de ce qui ne peut faire image.

Revenons maintenant sur les questions de tout à l'heure, questions que l'on peut transformer en celle-ci portant sur l'acte, enfin sur le trajet ou la trajectoire du «sujet» du discours public : il est, dirions-nous, ce qui file vertigineusement et toujours plus loin, plus avant dans

la nuit obscure de l'Énigme (la Loi). C'est-à-dire que ce sujet est suspendu à la Loi qui interdit de fabriquer des images : «Tu ne feras point d'image taillée» (Exode, 2, 4). Sujet, donc, qui s'abreuve ou qui s'engendre à partir de l'Abîme — c'est le nom que Maître Eckhart donne à Dieu —, et conséquemment à partir d'un récit é-norme, hors norme, voire difforme (*formlosigkeit*). Traduisons : à partir du langage et de l'abîme insondable de la différence. Dans ce sens, ce sujet dira non pas le savoir sur le social, il n'en sera le reflet ni spontané ni calculé, il ne servira donc pas à confirmer, à garantir ou à fonder, bref, à «nouer» le communautaire, mais à «dénouer» le communautaire, à défaire toute communauté restreinte au regard de la seule communauté tenable, celle universelle des «parlêtres» (Lacan), c'est-à-dire des manieurs de langues. L'on pourra identifier ce sujet à celui du *sensus communis* de Kant et de sa maxime : penser à la place de tout autre (maxime de la pensée élargie). Il ne s'agit pas, pour ce qui est du *sensus communis*, du bon sens commun et plat, et donc de l'institution d'une norme issue de quelque démocratisme plébéien rousseauiste, mais précisément de ce «que l'on peut toujours attendre de celui qui prétend au nom d'homme»¹⁷. Quoi qu'il en soit de cette référence kantienne, ce sujet, qui ne fournit pas de savoir sur les hommes, se donnera plutôt comme vérité de la communauté universelle des hommes. C'est-à-dire : non dispositif de conservation (tradition), mais dispositif de *transmission* de cette communauté.

Mais n'avons-nous pas débordé les cadres du strictement romanesque? Et n'avons-nous pas laissé en plan les questions posées tout à l'heure à la suite du constat de mort du roman fait par Wolfgang Kayser? Nous avons voulu montrer ailleurs que le génie d'Hubert Aquin fut justement de fondre en un seul destin, celui du roman comme genre et celui du genre humain avec la totalité de ses récits¹⁸. Narrer, dans les termes du roman aquinien, ne veut pas dire raconter une série d'événements en leur garantissant un coefficient élevé de probabilité — c'est l'optique «savoir» —, mais plutôt accroître indéfiniment la nature ou le tonus fictionnel, la vocation d'énigme, de tout récit et même du genre «roman» comme tel. C'est dans cette perspective que nous avons pu avancer que les romans d'Hubert Aquin se donnent comme la «vérité» du roman, enfin, que le roman aquinien est substantiellement la transmission du roman. C'est l'élaboration romanesque d'Aquin (le fusionnement du destin du roman avec celui des êtres doués de langage, ceux que Kant dit appartenir à «la classe des êtres raisonnables») qui nous permet de conclure avec l'affirmation suivante : le sujet du discours public n'est autre que le «sujet à l'écriture»¹⁹. Conclusion qui, loin de clore, ouvre sur tout un débat concernant le rôle de l'écrivain au sein du social. Doit-il informer et faire de son oeuvre le lieu du savoir sur le social (le miroir que l'on promène le long du chemin) et montrer ainsi la face dissimulée des choses? Ou doit-il faire de son oeuvre le lieu du savoir sur l'écriture (comme Robbe-Grillet et le Nouveau Roman, ce miroir que l'on promène le long du roman)? Ou doit-il, comme semblent l'indiquer les

différentes perspectives frayées par le discours public, effectuer un brouillage serré et constant de tout ce qui se donne ou se vaut comme réification (c'est l'acte de «dénouer» par la force de l'Énigme)? Nous n'avons donc fait qu'amorcer ce débat en indiquant que le sujet du discours public — participant à la fois de l'esthétique et de l'éthique, c'est-à-dire à la fois des contraintes du langage et des nécessités et même du droit et du devoir d'intervention au sein du social — conçoit et même signe peut-être le seul, l'unique contrat social que l'on peut tenir pour valable universellement : celui de la fiction. C'est donc en poussant plus avant le débat engagé ici que l'on pourrait saisir le discours public comme fondateur de ce que les Lumières ont voulu nommer *La République des Lettres*.

1. Dans une traduction du texte de Longinus, *On the Sublime*, publiée dans *Classical Literary Criticism*, New York, Penguin Classics, 1965, p. 97 à 158. Longin est le nom que l'on donne le plus souvent en français à cet auteur grec inconnu du premier siècle av. J.-C. Au chapitre 14, p. 120, Longinus se pose la question suivante : «How would Homer and Demosthenes, if he had been present, have listened to this passage of mine, and how would it have affected him?» For indeed it would be a severe ordeal to bring our own utterances before such a court of justice and such a theatre as this, to make a pretence of submitting our writings to the scrutiny of such semi-divine judges and witnesses».
2. *Ibid.*, p. 149 (chap. 38). Voir aussi le chapitre 17.
3. E. Kant, «Réponse à la question : Qu'est-ce que Les Lumières?», dans *La Philosophie de l'histoire*, Paris, Média-tions/Denoël, 1947, p. 48 : «J'entends par usage public de notre propre raison celui que l'on en fait comme *savant* devant l'ensemble du public *qui lit*» (souligné dans le texte).
4. *Idem*, «Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique», dans *La Philosophie de l'histoire*, p. 31.
5. *Ibid.*, p. 50.
6. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
7. La référence au *Ich denke* déborde le texte de Genette qui n'en fait pas usage. Cf. E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1944, p. 110 : «Le je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations».
8. *Ibid.*, p. 63 : «Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur. En effet, le temps ne peut pas être une détermination des phénomènes extérieurs, il n'appartient ni à une figure, ni à une position, etc.; au contraire, il détermine le rapport des représentations dans notre état interne».
9. Bien que Genette utilise le vocable «émancipation» (*Figures III*, p. 193), ce n'est pas lui qui est visé — après

- tout, la démarche de Genette est, pourrait-on dire, d'une «sobriété exemplaire» —, mais une certaine figure de la modernité où le sujet est censé se définir par sa volonté libre et autonome, et par son authenticité. Cf. L. Ferry, *Homo Estheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 336 à 346.
10. Nous pourrions évoquer ici une «quincaillerie» un peu usée mais non moins valable dans notre contexte, celle de Derrida sur la différ^{ance} comme trace de l'effacement de la trace. C'est-à-dire que l'on peut voir le sujet dont il est question (celui dont l'entrée se fait sur le mode du retrait) à l'image de cette différ^{ance} qui fait que «le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément [...] se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur» (J. Derrida, *Marges*, Paris, Minuit, 1972, p. 13). L'on sait que, dans ce texte, Derrida est tout simplement en train de développer l'intuition première de Saussure, à savoir que la langue est un système de différences. Nous suggérons plus loin dans le texte que l'écrivain (comme sujet du discours public) est celui qui facilite ou qui permet ce jeu de la différence, et même qui augmente le coefficient de la différence ou qui augmente ou qui garantit la distance de l'être à l'étant, pourrait-on dire en termes heideggeriens, c'est-à-dire, mais dans un esprit d'analogie, la distance entre la transmission (l'être) et la tradition (l'étant).
 11. R. A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant, the Hermeneutical Import of the «Critique of Judgment»*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 67-68. Cf. aussi p. 72 : «The understanding, to which the imagination has been related so far, functions discursively; it needs a progressive, linear form of time to run through the contents of sense one by one». C'est ce processus (linéarité du temps) qui se trouve enrayé dans l'expérience du sublime où il s'agit non plus de prendre ou de saisir les éléments les uns après les autres, mais dans une simultanéité qui déborde les capacités de l'imagination. Kant : «la compréhension du successivement saisi en un instant (*Augenblick* : en un coup d'oeil) est [...] une régression, qui inversement supprime la condition temporelle dans le progrès de l'imagination et rend intuitionnable la coexistence. Aussi bien est-ce [...] un mouvement subjectif de l'imagination, par lequel elle fait violence au sens interne». (*Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 97).
 12. J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 177.
 13. Pour éviter toute confusion avec des notions suggérant l'arrêt du temps, l'on pourra recourir à l'image d'une voiture stationnaire, garée dans la rue, mais qui soudain se mettrait à ralentir de plus en plus «rapidement» et comme par un emballement sans fin. On objectera que l'on ne peut ni constater ni intuitionner une telle temporalité. On peut tout au plus la signifier... et signifier à travers elle une temporalité qui se déroule entièrement en dehors du temps du monde, c'est-à-dire à la fois avant et après le temps historique. Il serait pour ainsi dire le moment d'encadrement du temps historique, son moment de mise en parenthèses. Puis, l'on peut citer Hubert Aquin comme exemple concret d'un romancier qui aurait eu une conscience aiguë de ces jeux baroques au niveau de la temporalité. Les personnages de *Trou de mémoire* ou de *l'Antiphonaire* sont très souvent aux prises avec un débit d'énonciation qui témoigne d'un mouvement soit d'accélération soit de ralentissement continu... comme si ces «sujets» étaient en quelque sorte «branchés» sur une temporalité hors-histoire, hors-récit.
 14. Cité dans W. Kryszewski, *Carrefours des signes : essai sur le roman moderne*, Paris, Mouton éditeur, 1981, p. 11.
 15. M. Buber, *Le Problème de l'homme*, Paris, Aubier, 1962, p. 19 à 21.
 16. Voir J.-M. Lamarre, *Saint Augustin, La Trinité*, Paris, Éditions Magnard, 1986, p. 24.
 17. Cité dans H. Arendt, *Juger : sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 1991, p. 107-108.
 18. R. Richard, *Le Corps logique de la fiction*, Montréal, Hexagone, 1990, 132 p. Voir aussi notre article «La transmission du roman», *La Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, no 2, avril/juin 1987, p. 9 à 28. Saisissons cette occasion pour rappeler à quel point l'écrivain Hubert Aquin était hanté par le lecteur, son attente, son regard, sa présence sur-moi, et comparons cette attitude ou ce sentiment avec Longinus devant les juges.
 19. Cette belle expression est de l'écrivain André Beaudet.

TRANSMISSION ET TRAVESTISSEMENT : l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde

BARBARA HAVERCROFT

L'auteure se sert de la figure rhétorique du chiasme pour examiner, dans le roman *Monsieur Vénus* de Rachilde, les diverses formes du travestissement (vestimentaire, onomastique, grammatical, pronominal, etc.) et, par conséquent, la dissolution de la frontière rigide entre le féminin et le masculin. La transmission perpétuelle de signes et de valeurs entre deux sujets déjà dédoublés et divisés aboutit à un texte qui met en scène le lieu de «l'entre-genre», en déconstruisant ainsi les notions d'identité et de lieu figés.

Using the rhetorical figure of the chiasmus as her point of departure, the author demonstrates how various forms of cross-dressing (literal, onomastic, grammatical, pronominal, etc.) in Rachilde's novel *Monsieur Vénus* allow for a dissolution of the rigid binary division between the feminine and the masculine. The endless transmission of signs and values between two already doubled and divided subjects culminates in the creation of a text which explores the region «between genders» and deconstructs the notions of proper place and identity.

*Oh! Être deux! deux coeurs et le même
battement, deux esprits et la même pensée,
deux corps et le même désir.*

Sâr Péladan, *Le Vice suprême*

Plurivoque et polysémique, la notion de transmission englobe notamment les champs du transfert, du parcours et de l'envoi. Elle sert aussi à nommer le déplacement des signes qui marquent la frontière rigide – la scansion – entre les genres, le transport des signes qui fixent les limites du féminin et du masculin. Conçue ici comme mouvement dans un lieu fluide, la transmission permet la dissolution de ces deux contraires, justement pour les confondre dans le désir de l'entre-genre¹. Ce qui retiendra notre attention dans cette étude sera les diverses formes de la transmission *générique* dans le roman décadent *Monsieur Vénus*² de Rachilde, écrivaine dont les écrits riches et provocateurs font l'objet d'un oubli aussi injuste que regrettable³ de la part de ceux qui ont dressé la liste «canonique» des oeuvres du 19^e siècle. La transmission dans *Monsieur Vénus* assume la structure d'un chiasme sans limites⁴, où le féminin se déplace dans le lieu du masculin, où le masculin suit un parcours stéréotypiquement féminin, sans que ce double mouvement aboutisse à un simple échange stable de contraires binaires. De cette façon, la place de l'un(e) devient également celle de l'autre; la notion du lieu comme propriété d'un genre spécifique est ainsi mise en

question. Nous verrons par la suite que la structure du chiasme dans *Monsieur Vénus* est accompagnée de nombreux travestissements vestimentaires, pronominaux et onomastiques, ce qui fait que la transmission du genre dépasse le seul cadre d'un croisement de rôles narratifs pour envahir la notion même d'identité.

Ce roman de Rachilde est un exemple parfait de la représentation décadente de l'androgynie, comme figure équivoque qui n'a plus rien de commun avec celle, harmonieuse et unifiée, de l'antique androgynie de Platon dans le *Banquet*⁵. Texte où le désir se nourrit d'une lubricité toute cérébrale, *Monsieur Vénus* met en scène deux personnages qui sont toujours déjà androgynes, quoique leurs genres respectifs soient établis dès le début du roman. Racontés par un narrateur anonyme hétérodiégétique, les événements du roman sont à la fois simples et singuliers : une jeune femme aristocrate et célibataire, Raoule de Vénérande, prend comme «maîtresse» un homme, Jacques Silvert, de la classe ouvrière. Geste scandaleux. Pour défier encore davantage la haute société dont elle fait partie, l'amazone Raoule épouse son beau Jacques, objet-statue de sa vénération, mais cet acte de révolte mène, à son tour, au déclin du pouvoir de Raoule et enfin à la mort de Jacques, incapable comme il l'est de jouer le rôle d'homme nécessaire à sa défense lors d'un duel.

Si l'on aborde les choses par le plus manifeste, il est

clair que la transmission du genre dans ce texte passe par la description et les actions des deux personnages principaux. Tout au long du récit, la représentation de Raoule se caractérise par un emprunt étonnant de traits et de gestes normalement attribués à un sujet masculin. Adeptes des cigarettes turques (qu'elle partage d'ailleurs volontiers avec son compagnon militaire, Raittolbe), cette femme «svelte, très noire» (p. 84), de «la haute», est embellie de signes «masculins». Recevant ses invités chez elle avec une «grâce un peu hautaine» qui tient «du gentilhomme de jadis» (p. 179), Raoule témoigne d'une «désinvolture très masculine» (p. 126), et de l'«intonation grave du mâle» (p. 214). Loin de posséder des mains de fleuriste (p. 107) comme Jacques, Raoule accentue sa masculinité non seulement par sa coupe de cheveux, préférant «la chevelure d'un garçon» (p. 202), mais aussi par l'abondance de signes «militaires» sur sa personne. Étudiante passionnée de l'escrime, Raoule se fie à son couteau-poignard «qui ne la quitt[e] jamais» (p. 128). C'est ainsi que se manifeste la transmission de connotations masculines des objets et des accessoires qui l'entourent à la personne de Raoule. Celle qui dort dans une chambre androgyne, où l'aspect masculin, la «panoplie d'armes de tous genres et de tous pays», trouve sa contrepartie dans le «poignet féminin» qui a conçu les «exquises dimensions» (p. 40) de la chambre, fréquente avec plaisir sa propre salle de tir. La disposition androgyne à connotation militaire de cette «étrange créature» (p. 179) se révèle en outre par ses habits, aussi par son portefeuille armorié et par son costume équivoque de bal – «une robe de gaze blanche vaporeuse [...] sans un bijou, sans une fleur», dont les épaules décolletées sont ornées d'une «cuirasse de mailles d'or» (p. 179).

Ces armes, habits, et accessoires «militaires» vont de pair avec la répétition du sème «chasserresse», sème déjà évident dans son nom propre, de Vénérande. Raoule participe littéralement à une partie de chasse, où il s'agit de «vrais» animaux, mais aussi à la poursuite et à la conquête de Jacques, son trophée préféré. Empruntant constamment le rôle actif de poursuivante, elle le guette comme sa proie, se jette sur lui, et pour l'assujettir, lui enfonce «ses ongles dans les chairs» (p. 106). Lors d'un double travestissement, Raoule se métamorphose d'abord en chasserresse humaine, ensuite en chasserresse animale, dont l'aspect sauvage est mis en relief par la référence à ses flancs : «d'un seul bond, elle se précipita sur lui qu'elle couvrit de ses flancs gonflés d'ardeurs sauvages» (p. 114). Encore une fois, le décor autour de Raoule sert à transmettre et à accentuer une connotation déjà apparente dans ses actes. Son portrait, dans la chambre à coucher, la représente portant «un costume de chasse du temps de Louis XV [avec] un lévrier roux léch[ant] le manche du fouet que tenait sa main» (p. 210)⁶. Ce sème «chasse» est souligné lorsque Raittolbe compare Raoule à Diane (Artémis) (p. 90), déesse cruelle de la chasse qui hante les bois et inspire une peur semblable à celle que provoque Raoule, cette «vierge inattaquable, une sorte de déesse se permettant tout du haut d'un piédestal [...]» (p. 88).

Loin de s'arrêter aux seuls accessoires, décor, et métaphores grecques, la transmission de caractéristiques masculines s'accomplit également par un renversement de rôles stéréotypés, ce que l'on peut constater même au niveau syntaxique. «Maître» (p. 123) de la maison, c'est Raoule, sujet de nombreuses phrases impératives, qui donne des ordres aux hommes. Ainsi, Jacques et Raittolbe sont-ils parfois privés même du droit de la parole (p. 79 et 98). Raoule adopte avec enthousiasme, en effet, le rôle actif souvent réservé aux hommes. Elle fait la cour à Jacques, lui envoie des fleurs, l'achète, le corrompt et le manipule, tandis qu'il demeure l'objet de sa surveillance (son beau corps nu dans le bain est guetté par le regard féminin)⁷ et de son emprise, ce qui se reflète dans des constructions passives comme la suivante : «Lorsqu'elle ressaisit la main de Jacques, il fut griffé [...] une sensation de terreur le pénétra» (p. 56, c'est nous qui soulignons).

Le croisement en forme de chiasme des rôles masculins et féminins atteint son apogée dans les travestissements nocturnes de Raoule. Pour bien occuper la place propre aux hommes, elle s'approprie une tenue vestimentaire masculine et acquiert ainsi une liberté de mouvement qui lui donne plein accès à sa propriété – sa «maîtresse», sans que la société ne s'aperçoive de ce comportement «monstrueux». Les habits de travesti, le «complet d'homme, le gardénia à la bouttonnière, ses cheveux dissimulés, [...] le chapeau haute forme» (p. 119), servent donc à subvertir les rôles traditionnels, propres à un genre spécifique (à savoir, la propriété d'un genre ou l'autre). Le travestissement, cette couverture du corps peu conforme à la norme, rappelle le concept de mascarade, tel que postulé par les études psychanalytiques sur l'identité sexuelle, et sur la sexualité féminine en particulier⁸. Dans *Monsieur Vénus*, il s'agit plutôt d'une mascarade inverse, où l'emprunt des vêtements et des accessoires de l'autre permet l'emprunt d'une identité autre. Cette mascarade aboutit à la tromperie (les autres prennent Raoule pour un homme), de sorte que son apparence extérieure coïncide avec son comportement masculin et avec ses désirs intérieurs, eux aussi «autres» par rapport à la norme.

En dépit de cette transmission de rôles et de signes masculins chez Raoule, elle demeure pourtant le lieu d'une représentation équivoque, oscillant entre le masculin et le féminin – un sujet en transition. Sa *vraie* appartenance au sexe féminin n'est guère atteinte, comme en témoignent son sourire «maternel» pour Jacques (envers qui elle adopte parfois malgré elle un rôle de mère), de même que l'acte de placer son sein nu sur la peau de Jacques, geste révélateur qui provoque «le sanglot des illusions détruites» (p. 216) de la part de Jacques : «Raoule, tu n'es donc pas un homme? Tu ne peux donc pas être un homme?» (p. 216). Raoule admet qu'elle a eu des amants, même si ce n'était que pour les étudier, comme les livres décadents de sa bibliothèque⁹. N'ayant jamais écrit «son propre livre» (p. 91) (ce qui équivalait pour elle à une vraie expérience de passion), Raoule ne peut accéder qu'à l'expérience de l'entre-genre, adop-

tant à la fois des signes féminins et masculins : «Je me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais *deux*» (p. 91, c'est nous qui soulignons). Cette fluctuation entre les deux pôles du chiasme *générique* permet à Raoule d'«écrire son oeuvre» et de lancer une critique mordante de la sexualité masculine. Dégoûtée par le choix offert à la femme d'un type d'homme (un choix, elle insiste, entre l'impuissance et la brutalité), révoltée par le rôle féminin de victime, Raoule critique la nature égocentrique de la sexualité masculine, dans une tentative pour transformer les enjeux de la politique sexuelle¹⁰ : «[...] brutalité ou impuissance. Tel est le dilemme. Les brutaux exaspèrent, les impuissants avilissent et *ils* sont, les uns et les autres, si pressés de jouir, qu'*ils* oublient de nous donner, à nous, leurs victimes, le seul aphrodisiaque qui puisse les rendre heureux en nous rendant heureuses : l'*Amour!*» (p. 92-93).

À la différence de la femme masculine que représente Raoule, sa «maîtresse» Jacques occupe l'autre pôle du chiasme, celui de l'homme féminisé. «Frais et rose comme une fille» (p. 36), Jacques endosse des signes, aussi clichés qu'ils soient, du féminin. Cet emprunt caractérise ses vêtements de travesti, ses accessoires fleuris, son comportement passif, ainsi que ses gestes efféminés. Sa seule profession – «un homme qui fait des fleurs» (p. 31) – indique déjà l'importance du signe de la fleur dans la construction de son identité oxymorique. Or, Jacques est entouré de fleurs dès sa première apparition dans son atelier; cette guirlande de roses de satin qui flotte «en spirale» (p. 26) autour de son corps délicat instaure donc dès le début du roman une transmission métonymique de valeurs féminines entre Jacques, le décor et les accessoires qui l'encadrent. Cette connexion métonymique donne lieu, à son tour, à une substitution synecdochique, où le bouquet de myosotis que porte Raoule suffit seul à évoquer la présence de Jacques, même en son absence (p. 161).

Bien que la féminité de Jacques soit évoquée de façon incontestable par son apparence, cette caractérisation de l'homme comme représentant de la catégorie de l'Autre¹¹ est rehaussée par la position d'objet passif et impuissant qui lui est réservé, tant au niveau descriptif que syntaxique. Maintes références témoignent du «devenir objet» de Jacques, qui subit une sorte de mort (avant la lettre), en devenant la «chose» de Raoule, «une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante» (p. 115). Destinataire de plusieurs livraisons de fleurs de la part de Raoule, Jacques jouit d'un «bonheur passif, comme une perle dans sa nacre» (p. 117). Là où Raoule est le sujet de phrases dotées de verbes actifs, Jacques se trouve l'objet de descriptions construites avec le verbe «être», comme les remarques suivantes de Raoule l'attestent : «Il est beau, j'ai peur. Il est indifférent, je frissonne. Il est méprisable, je l'admire» (p. 60). L'apposition des pronoms «il» et «je» dans ces phrases met en relief le contraste entre le sujet passif (Jacques) qui «est», simplement, et le sujet actif (Raoule), qui agit.

Comme l'indique cette passivité, Jacques occupe souvent une place typiquement réservée aux femmes; c'est lui «la femme battue» (grâce aux efforts de Raoule et de Raittolbe), la fiancée «en présence de son trousseau de femme» (p. 54), la femme au sérail menant «l'existence oisive des orientales» (p. 116). Ainsi s'instaure entre Raoule et Jacques une relation qui s'avère être celle d'un maître et de son esclave, opposition d'abord assez nette entre dominante et dominé, une relation de soumission totale à laquelle Jacques ne semble point s'opposer : «je serai [...] votre esclave, celui que vous appelez : ma femme!» (p. 135). La «bienfaitrice» Raoule assure sa puissance sur son «nigaud»-femme (p. 105) en entreprenant un programme de «féminisation» de Jacques, où la transmission de valeurs stéréotypiquement féminines, assaisonnée de plus d'un grain de décadence, fait de Jacques un sujet en transition. Suite aux premiers effets de cette éducation sentimentale à la fois décadente et *générique*, hallucinant grâce au haschisch donné par Raoule, Jacques «tournoyait dans le bleu, il se transformait en un être semblable au génie planant» (p. 82). Cette transmission de valeurs (et de drogues), qui comprend même la lecture de certains textes choisis avec soin, finit par transformer Jacques en un être dont la masculinité s'étouffe de plus en plus, un être qui «se féminise» jusqu'au point où Raoule s'aperçoit «de la transition qu'elle avait amenée dans ce caractère mou», qui se prend «à être une femme pour le plaisir de l'art» (p. 117).

Pourtant ce processus du «devenir-femme» du sujet androgyne-mâle n'entraîne en rien la disparition de l'équivoque. D'une part, Jacques reste un être mixte chez qui la combinaison de traits féminins et masculins persiste. Comme Raoule l'avoue à Raittolbe, elle a «acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme *beauté*» (p. 95). Sont significatifs dans cette phrase le lexème «homme» (cet homme que Jacques restera biologiquement, quoi que fasse Raoule), et la substitution du lexème «beauté» à la place de «femme», substitution qui, par son renvoi au terme absent, confirme une opposition nette entre homme et femme, et en même temps, connote l'homosexualité. En décrivant Jacques à Raittolbe, Raoule doit constater qu'il ne s'agit ni d'un hermaphrodite, ni d'un impuissant, mais d'un «beau *mâle* de vingt et un ans, dont l'âme aux instincts féminins s'est trompée d'enveloppe» (p. 96, c'est nous qui soulignons), d'où la persistance de l'équivoque. D'autre part, Jacques lui-même essaie parfois d'assumer (sans succès) un rôle d'homme; le désir d'être le «vrai» amant de Raoule l'amène alors à refuser le substantif «femme» que Raoule lui confère. Le refus que Raoule oppose à ce désir fervent de Jacques constitue en fait une belle caricature féministe de l'acquisition masculine de la jouissance sexuelle auprès des femmes : ayant joui, les hommes «devenaient les assouvis béats qui sont tous également vulgaires dans l'apaisement des sens» (p. 113); ce qu'elle voudrait éviter à tout prix.

Le maintien de l'équivoque chez Jacques est accentué au moment où s'ajoute au processus du «devenir-

femme» entrepris par Raoule une deuxième transmission de valeurs — cette fois-ci au masculin. Afin d'épouser Jacques et, simultanément, de scandaliser la société, de même que pour poursuivre ses activités décadentes avec lui après le mariage, Raoule est obligée de le rendre assez «masculin» (à savoir acceptable comme mari) au niveau du «paraître», pour que ce mariage se réalise. Jacques est étranger, en effet, au milieu des aristocrates; son appartenance à la classe ouvrière exige donc une adoption — telle celle de Térance, dont le texte *Homo sum* constitue une référence intertextuelle significative (p. 91)¹² — pour qu'il s'insère dans les cercles de la haute société que fréquente Raoule¹³. Jacques devient ainsi l'objet d'un deuxième processus de transmission, celui de (re-)devenir-homme. Tandis que Raoule l'incite à se «refaire une dignité d'homme» et facilite son embauche chez un graveur (Jacques aurait de cette façon un «vrai» travail), Raittolbe l'initie à l'escrime, espérant par «une réhabilitation possible» tirer «un homme de cet argile» (p. 222). Cependant cette transmission de valeurs s'avère un échec, d'abord à cause de Raoule, qui ne veut le transformer que dans ses seules apparences, et en outre à cause de l'incapacité de Jacques de réussir cette transformation contre nature. Être le mari de Raoule, ce n'est rien d'autre qu'un rôle («d'homme du monde», p. 185) sans aucune permanence, comme le confirment son échec sexuel auprès des prostituées («pas une n'a pu faire revivre ce que [Raoule a] tué», p. 228), de même que le reniement véhément de son appartenance au sexe masculin : «Je ne suis pas un homme! [...] je suis l'animal battu qui revient lécher tes mains! [...] Tu m'as appris à parler pour que je puisse dire *ici* que je t'appartiens!...» (p. 185).

Si les deux personnages androgynes équivoques sont le lieu du mouvement de l'entre-genre en chiasme, c'est aussi le cas sur le plan onomastique. L'oxymore androgyne s'inscrit déjà dans le prénom de l'héroïne : elle a un prénom d'homme avec une terminaison féminine, ce qui fait que l'on entend, à l'oral, la consonance masculine, tandis qu'à l'écrit, on lit la forme féminine. Son nom de famille, de Vénérande, est lui aussi doté d'un signifié double. D'une part, Raoule endosse le rôle actif connoté par son nom, à savoir une participante à la vénérie dans sa poursuite de Jacques (qui devient l'objet de sa vénération et de son contrôle), aussi bien que dans ses efforts pour chasser Marie (la soeur avide de Jacques) hors de sa sphère d'influence, de son lieu à elle. D'autre part, cette Diane décadente est le lieu d'une confusion, voire d'une transmission, entre sujet et objet. Alors qu'elle *vénère* Jacques, elle est *vénérée* par Raittolbe (qui a démissionné «pour chasser le tigre affublé d'une amazone [Raoule] dans le parc de Vénérande» [p. 73]), par Marie — «saisie d'une immense vénération» (p. 48) — et bien sûr par Jacques, qui par ailleurs craint son maître adoré. Quant au nom de famille de Jacques, Silvert, on y trouve le signe de la végétation fleurie qui l'entoure, et celui des forêts où préside la divinité Vénus.

L'ambiguïté du genre est pareillement à lire dans le titre du roman, qui est susceptible de se référer aussi bien à Raoule qu'à Jacques¹⁴. Si l'on pense d'abord à Raoule, on s'aperçoit que le titre masculin «Monsieur» signifie que Raoule occupe une position (sociale) masculine; ensuite, la combinaison oxymorique de ce titre masculin avec le nom de la déesse de l'amour, Vénus, appelle la nature androgyne de Raoule. Pourtant le titre «Monsieur» désigne également Jacques, le personnage masculin, dont le côté féminin connoté par Vénus est intensifié par de nombreuses références aux statues et aux simulacres grecs qui l'environnent. Loin de fonctionner en tant que désignateur rigide, capable «des identifications à travers les mondes possibles»¹⁵, le nom propre «Monsieur Vénus», qui évoque déjà une entité double (féminine/masculine), flotte sans cesse entre Raoule et Jacques¹⁶.

Si la transmission est le nom propre pour désigner le passage à l'autre¹⁷, dans *Monsieur Vénus*, c'est bien grâce au nom propre (entre autres signes et procédés) que la transmission d'un pôle du chiasme à l'autre se fait. Les déplacements onomastiques, en effet, véhiculent une transmission perpétuelle d'une identité à l'autre, ce que l'on peut constater à partir de l'emprunt et du changement fréquents de noms propres. Au début du roman, par exemple, quand Raoule se présente à l'atelier de Jacques et de Marie pour parler avec cette dernière, Jacques lui répond «[...] pour le moment, Marie Silvert, c'est moi» (p. 27), accentuant ainsi son côté féminin, donc son identité labile. Le mariage de Raoule à Jacques, cette union impossible, entraîne entre les deux androgynes un double échange onomastique qui érige un double chiasme : dans les mots de Raoule, «Mlle Silvert [Jacques] épouse M. Raoule de Vénérande» (p. 168). Comme l'affirme Raoule en privé, elle sera le mari de Jacques (qui s'appellera dès lors Mme de Vénérande), à qui elle donnera son nom propre à elle (p. 168), dans une tentative pour renverser les stéréotypes de nomination dans le mariage. Tout en facilitant le flottement *générique*, le nom propre dans *Monsieur Vénus* devient donc textuellement le lieu d'une circulation; il n'est plus la propriété d'un seul personnage.

Le travestissement linguistique opéré au plan onomastique se poursuit par une série de jeux grammaticaux qui indiquent, eux aussi, l'échange de rôles *génériques*. Lors d'échanges verbaux, Raoule se sert d'une auto-référence masculine pour se décrire, en adoptant non seulement les terminaisons masculines des adjectifs employés (tel «je suis amoureux», p. 90), mais aussi des substantifs qui dénotent des référents masculins : elle se désigne, par exemple, comme «le fiancé» de Jacques (p. 117), «un camarade d'enfance» (p. 57), «un garçon» (p. 57), le «neveu» d'Élisabeth (p. 204), et insiste pour dire «de nous deux [Raoule et Jacques], le plus homme c'est toujours moi» (p. 107). En outre, ces expressions masculines qu'utilise le personnage féminin pour se désigner sont répétées par d'autres personnages du roman. C'est Élisabeth, en effet, qui emploie tout d'abord le substantif

«neveu» (p. 146 et 161), tandis que Raittolbe l'appelle «mon cher ami» (p. 68 et 90) et remarque ailleurs qu'elle est «amoureux» (p. 94). À noter également les noms propres masculins, «Monsieur de Vénérande» (p. 90) et le «Christophe Colomb de l'amour moderne» (p. 94) qu'utilise Raittolbe pour décrire Raoule. Quant à Jacques, c'est la stratégie inverse, à savoir le travestissement linguistique au féminin qui s'instaure. En se servant de substantifs ayant des référents féminins («une petite femme capricieuse», p. 112, la «femme chérie», p. 186, la «maîtresse adorée», p. 187), de même que des adjectifs comme «divine», «si jolie» (p. 126), et «cruelle» (p. 213), Raoule prolonge son programme de transmission de valeurs féminines à Jacques.

La relation maître/esclave, professeure/élève, dominante/dominé trouve son expression au plan pronominal, quand la supériorité de la femme – et c'est là un renversement des positions *génériques* traditionnelles – fait qu'elle est explicitement désignée par l'emploi du pronom *vous*. Alors que Raoule le tutoie presque dès le début du récit, Jacques la vouvoie, particulièrement en public, pour au moins la moitié du roman. Lorsqu'il ose la tutoyer, Raoule affirme son autorité, en insistant pour qu'il lui en demande la permission (p. 84) – d'où le retour immédiat de Jacques à la forme polie. L'emploi du *vous* par Jacques est d'autant plus évident quand Raoule assume une position déclarée de pouvoir, notamment lorsqu'elle lui donne directement des ordres (p. 134). Par ailleurs, au fur et à mesure que le récit avance, Jacques la tutoie en privé de plus en plus, ce qui signale la perte progressive du pouvoir de Raoule. Si bien que Jacques commet une maladresse terrible en lui disant *tu* devant la haute société, lieu bien démarqué par le déictique «ici» (p. 185). Ce *tu* scandaleux signifie en outre l'échec de Jacques dans sa tentative de jouer son «rôle d'homme du monde» (p. 185), dans sa tentative de sauver les apparences et de s'insérer dans un milieu qui n'est pas le sien.

La signification de l'emploi des pronoms ne se limite guère à la mise en oeuvre de la hiérarchisation de la relation Raoule/Jacques, mais sert aussi à rehausser l'incertitude *générique* de ces derniers. Lors d'une discussion avec Raittolbe, Raoule passe du *il* au *elle* pour désigner Jacques, tout en se caractérisant par des substantifs du genre masculin (p. 97). Ce va-et-vient pronominal devient tellement déroutant que Raittolbe ne sait plus de qui Raoule parle, d'elle-même ou de Jacques, et suggère donc qu'ils s'entendent désormais pour désigner Jacques par «*il* ou *elle*, afin qu'[il] ne perde pas le peu de bon sens qui [lui] reste» (p. 97). L'échange de ces pronoms de la troisième personne et le renversement continu de leurs référents soulignent le croisement *générique* de Raoule et de Jacques qui peuvent, tous les deux, être dénotés aussi bien par *il* que par *elle*. Quoique Benveniste limite sa discussion sur la réversibilité pronominal à la seule relation dialogique de subjectivité¹⁸ (à savoir, cette condition ne vaut que pour les pronoms *je* et *tu*), il y a pourtant lieu, dans le

chiasme instable des pronoms *il/elle* qui caractérise le genre oscillant de Raoule et de Jacques, d'envisager une sorte de réversibilité pronominal de la non-personne, à l'intérieur de son propre cadre.

La construction du chiasme devient manifeste au fil du roman lorsqu'on s'aperçoit que le croisement initial binaire (où Jacques occupe une position féminine, et Raoule une position masculine) est loin d'être aussi net qu'une lecture rapide du texte le laisse croire. Comme nous l'avons déjà constaté, ces deux personnages sont opposés, mais restent pourtant équivoques, divisés en eux-mêmes. Qui plus est, ils s'entrecroisent parfois, de sorte qu'ils prennent chacun la place de l'autre – d'où l'échange et le mouvement *entre* les deux pôles du chiasme. Ainsi le premier échange de regards entre Raoule et Jacques («leurs regards se croisent», p. 28 : c'est nous qui soulignons) au début du roman, préfigure-t-il toute une série de substitutions qui ponctueront le texte dans son entier. Il existe une légère dissolution de l'opposition entre Raoule, sujet/agent actif et puissant, *versus* Jacques, objet passif et impuissant, dans la dissémination des sèmes «chasse» et «animal». Bien que Raoule soit souvent décrite comme chasseresse et Jacques comme sa proie animale, Raoule se métamorphose à son tour en panthère, «que vient de fustiger la souple cravache du dompteur» (p. 60). Cette mise en question de la relation sujet/objet se trouve également dans l'opposition maître/vainqueur *versus* esclave/vaincu. Malgré son argent et son rang social supérieur, Raoule se demande qui, en effet, est le «vrai» maître, comme en témoigne l'opposition des pronoms *je* et *il* dans les commentaires suivants : «je le ferai mon maître et il tordra mon âme sous son corps. Je l'ai acheté, je lui appartiens. C'est moi qui suis vendue» (p. 61). De cette façon, un échange de positions s'effectue, une transmission perpétuelle entre féminin/masculin, sujet/objet, actif/passif, vainqueur/vaincu(e).

L'exemple le plus saillant de ce croisement se trouve cependant à la fin du roman, où même Raoule et Jacques échangent leurs identités. Raoule se travestit en homme (permettant ainsi la mobilité) pour aller chercher Jacques (déjà travesti en femme) chez Raittolbe. En se présentant, Raoule se sert de la carte de Jacques et de son nom propre, Monsieur Silvert, pour tromper le domestique, qui la prend ainsi pour Monsieur Silvert et Jacques pour Madame Silvert. La structure syntaxique du texte, qui met en jeu une apposition parallèle, démontre avec élégance ce croisement littéral des identités. Surpris par le contraste entre les «deux» Madame Silvert, le valet de chambre déclare : «Madame Silvert, que j'aurais juré avoir vue blonde comme les blés en entrant était brune comme la suie en sortant... Ah! C'est de toutes les façons une bien jolie femme!» (p. 236).

Pour sauver son honneur (et celui de Jacques, qui s'est rendu chez Raittolbe pour des raisons «douteuses»), Raoule prend encore une fois la place de Jacques, en prétendant que c'est *elle* qui a été surprise en «flagrant

délit». Ici, le *je* se substitue au *il*, et les lexèmes «mon mari» au *je* : «j'ai été surprise en flagrant délit, mais *mon mari* ne veut pas un scandale public» (p. 235, c'est nous qui soulignons). Afin de sauver les apparences (souvent trompeuses de toute façon), Jacques doit défendre l'honneur de Raoule dans un duel contre Raittolbe; cependant, c'est Raoule qui organise ce duel, et qui veut défendre l'honneur de Jacques, lequel a été pris en «flagrant délit»¹⁹.

La transmission de valeurs hétérogènes et la dissolution des contraires féminin/masculin ne se bornent pas aux seuls personnages, mais englobent les objets exotiques qui les encadrent. Il se trouve dans ce roman, au décor somptueux et décadent, une profusion d'objets évocateurs et équivoques, tels l'horloge lumineuse et phallique (p. 52) (cadeau acheté pour Jacques par Raoule), et les meubles «masculins» dans la chambre de Raoule (p. 40). C'est avant tout par les statues grecques que les objets transmettent et réfléchissent des valeurs de l'entre-genre. La statue d'une Vénus de Milo «très éblouissante» (p. 50) — que Raoule donne à Jacques — rappelle à la fois Raoule et Jacques, et fonctionne ainsi en tant que substitut androgyne des deux, combinaison précaire de l'un(e) et de l'autre. Alors que certains lexèmes attribués à la statue («la déesse», p. 50, «la tunique chaste de la Vénus impériale», p. 53) évoquent Raoule, son statut autant que sa stature, la liaison métonymique créée entre Jacques et d'autres statues (en particulier, celle d'Antinoüs, déjà établie comme son substitut, p. 62 et 89), et des expressions utilisées pour le décrire («son bras rond [...] comme un beau marbre», p. 119, son «inertie», p. 107) font que chaque statue l'évoque, même si c'est d'une façon indirecte²⁰. Cette transmission réciproque de valeurs décadentes et androgynes entre ces deux personnages et les objets-substituts rappelle les écrits de Baudrillard sur le transsexuel postmoderne, où «l'indifférenciation des pôles sexuels» entraîne une préoccupation par rapport à l'artifice, et par rapport au «jeu de signes vestimentaires, morphologiques, gestuels»²¹. Encore une fois, donc, le lecteur se trouve en présence d'une préfiguration décadente des phénomènes postmodernes, sous une forme, bien sûr, moins éclatée.

Dans *Monsieur Vénus*, les statues/simulacres entretiennent un rapport étroit avec la mort, lien renforcé par la représentation de Raoule en tant que «corps de marbre [qui] glissait entre les draps» (p. 112), ce qui provoque chez Jacques «la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte tout le long de ses membres chauds» (p. 112). La substitution simulacre/personnage s'achève après la mort de Jacques, quand un mannequin fabriqué par Raoule lui ôte littéralement sa place. Logé dans un lieu de pèlerinage macabre — une chambre murée à l'hôtel de Vénérande qui se substitue à l'ancien «temple» d'amour de Raoule et de Jacques —, le mannequin en cire, construit de diverses parties du corps de Jacques, repose sur une «couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre» (p. 246). Ainsi le fabricant de bouquets de myosotis, cette herbe d'amour, est-il remplacé

par son simulacre afin de n'être jamais oublié. Ce lieu «saint» s'avère en fait le lieu de nombreux croisements et substitutions : en se travestissant par son emprunt de deux types d'habits (ceux d'une femme en deuil, et ceux d'un «jeune homme en habit noir», p. 247), Raoule substitue le mannequin à son *autre* défunt, enlace les «formes merveilleuses» du mannequin et le baise aux lèvres (p. 247). Le nom propre de Raoule et ses variantes ne figurent point dans ce bref chapitre final du texte, où l'emploi du pronom *ils* remplace celui des pronoms *il* et *elle*, utilisés jadis pour référer à Raoule. Mais c'est justement à partir de ce pronom au pluriel (étant donné que le pronom *ils* englobe le féminin et le masculin) que l'hétérogène survit à la fin du roman, même si Raoule, dépourvue de son pouvoir antérieur, est privée de ses noms propres.

Les diverses formes de transmission dans *Monsieur Vénus* mènent enfin à un texte travesti en «monstre». Substantif employé pour caractériser Raoule, cette «Gorgone antique» (p. 180), ce lexème décrit aussi son mariage impossible avec Jacques, dualité composée de deux êtres déjà doubles, — une combinaison impropre de «deux sexes distincts en un unique monstre» (p. 18). Cet amour «monstrueux» (p. 200) engendre une violence qui se répercute aussi bien dans les actes de certains personnages que dans la description du corps de Jacques. Tante Elisabeth et Marie Silvert, quant à elles, «fuyaient en même temps» (p. 200) cette union «contre nature» (p. 136); l'une, «l'ange du bien», et l'autre, «le démon de l'abjection», se déplacent simultanément d'un mouvement parallèle et inverse — «l'un vers le Paradis, l'autre vers l'abîme» (p. 200). Le corps de Jacques s'avère d'ailleurs l'objet d'une violence physique, blessé d'abord par Raoule et ensuite par Raittolbe, qui le tue en lui enfonçant son épée dans le corps, «au milieu de ces frisons roux que l'aurore rendait luisants comme une dorure» (p. 242).

S'effectue donc une dernière transmission, grâce à laquelle le corps de Jacques, «poème effrayant de la nudité humaine» (p. 60), est à lire comme un texte, voire *ce* texte, avec une attention particulière (p. 151). Sur le corps de Jacques, qui n'est parfois «plus qu'une plaie», Raoule et Raittolbe écrivent leur oeuvre (p. 171). La violence corporelle ainsi transmutée en violence textuelle, l'amour monstrueux et ses effets violents se métamorphosent en une oeuvre dont les travestissements vestimentaires, onomastiques et pronominaux deviennent les «habits» d'un effondrement «contre nature» de l'opposition binaire entre le féminin et le masculin.

1. Nous empruntons la notion de «l'entre» à H. Cixous, qui la lie à une écriture interrogeant «le procès du même et de l'autre». Voir «Le Rire de la méduse», *L'Arc*, vol. 61, 1975, p. 46.

2. Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, [1884] 1926. Toute référence au roman sera désormais indiquée par le numéro de page entre parenthèses.
3. Pourtant les textes de Rachilde sont l'objet de quelques études récentes. Voir, à cet égard, C. Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991; M. Hawthorne, «*Monsieur Vénus : A Critique of Gender Roles*», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, nos 1-2, 1987-88, p. 162-179; et M. Besnard-Coursodon, «*Monsieur Vénus, Madame Adonis : sexe et discours*», *Littérature*, vol. 54, 1984, p. 121-127.
4. Dérivé du caractère grec «Xχ» («khi») dont il emprunte la forme, le chiasme est ici à comprendre dans le sens rhétorique d'un croisement, où «A» prend la place de «B» et vice versa. Voir R. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 22-23.
5. Voir Platon, *The Symposium*, traduction W. Hamilton, London, Penguin Books, 1951.
6. Il est à noter que Jacques est souvent caractérisé par le «roux» et ses variantes, qu'il s'agisse de son «cou blanc et rose» (p. 110), de ses blessures et égratignures (p. 235), ou de «son épiderme de roux» (p. 139).
7. Voir, à ce sujet, l'étude de Hawthorne, *op. cit.*, où elle analyse le regard au féminin et le renversement du code visuel, p. 170-174.
8. Voir J. Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1977; et J. Rivière, «*Womanliness as Masquerade*», *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 10, 1929, p. 303; repris dans V. Burgin, J. Donald et C. Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, London, Methuen, 1986, p. 35-44.
9. Parmi les centaines de livres rangés dans la bibliothèque de Raoule, nous trouvons des oeuvres de Piron, Parny et Brantôme, sans mentionner d'autres «ouvrages inavouables» (p. 89).
10. La menace que pose Raoule à la sexualité masculine est confirmée par les jugements masculins clichés sur son caractère équivoque. Quand Raittolbe la trouve «hystérique» (p. 70 et 143), le médecin conseille à sa tante Élisabeth de lui trouver un mari, ou bien de «l'enfermer dans un couvent» (p. 45) pour assouvir sa faim sexuelle.
11. Dans *Le Deuxième Sexe*, S. de Beauvoir prétend que la femme appartient à la catégorie de l'Autre, «catégorie aussi originelle que la conscience elle-même». Voir S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome I, Paris, Gallimard, [1949] 1976, p. 16.
12. Tout comme Jacques, le poète comique latin Térence était un esclave introduit dans le cercle des aristocrates, après avoir reçu une éducation qui l'avait préparé à cette fin.
13. Ce maintien univoque de la division sociale amène M. Hawthorne à prétendre avec raison que si *Monsieur Vénus* constitue une critique des rôles sexuels et génériques, il n'en est rien en ce qui concerne la hiérarchie sociale (*op. cit.*, p. 168). Les objections de la tante Élisabeth à Jacques (p. 162) ainsi que la réaction des aristocrates, «l'impitoyable société» (p. 211), ne font que confirmer cette remarque.
14. Cela malgré les commentaires de Maurice Barrès dans sa préface au roman, pour qui le nom «Monsieur Vénus» dénote uniquement le personnage de Jacques (xvi).
15. Ce sont les termes de S. Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, [1972] 1982, traduction P. Jacob et F. Récanati, p. 37.
16. Ainsi sommes-nous amenée à constater que la dissémination limitée du nom propre dans *Monsieur Vénus* préfigure celle, nettement plus répandue, qui caractérise certains textes dits *postmodernes*. Sur la problématique postmoderne du nom propre, voir S. Söderlind, «*Rumpelstiltskin's Revenge : Signs of Impropriety*», *RS/SI*, vol. 10, nos 1-2-3, 1990, p. 103-115.
17. Comme le propose A.É. Cliche dans sa présentation de ce dossier de *Protée*.
18. Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.
19. Le mouvement en chiasme que forme l'entrecroisement des identités de Raoule et de Jacques déclenche plusieurs autres croisements dans le roman. Les deux couples, Raoule et Jacques, Raittolbe et Marie, sont tous les deux impliqués dans des liaisons «monstrueuses». De même que Raoule finit par épouser Jacques, Raittolbe a une liaison avec Marie qui, à l'instar de Jacques vis-à-vis de Raoule, est *au-dessous* de son rang social. Cette structure parallèle se manifeste dans un dialogue entre Jacques et Raittolbe, où la répétition des mots «malgré vous» souligne une double hésitation : [Raittolbe:] «...cette hystérique finira par vous épouser malgré vous....[Jacques:] De même, monsieur le baron, que Marie Silvert est devenue malgré vous votre maîtresse» (p. 143). En dépit de la dissolution de la frontière rigide entre le féminin et le masculin, effectuée par les multiples croisements du roman, l'opposition entre la société aristocrate et la classe ouvrière reste figée, le chiasme ayant pour effet dans ce cas le renforcement de cette division (et d'une autre, à savoir celle entre le bien et le mal, suggérée par le regroupement de Raoule et de Raittolbe comme «victimes» du vice) : «ce couple intelligent, Raoule et Raittolbe, étaient devenus presque en même temps la proie d'une double bestialité» (p. 144).
20. Le jeu d'entrecroisement entre le personnage et sa statue, voire son simulacre, qui entraîne un va-et-vient entre absence et présence, devient hautement évident lors de la visite de Jacques à la maison de prostituées. Seule dans leur chambre à coucher, «voyant que le lit de Vénus demeur[e] vide», Raoule n'a que la statue de Jacques pour lui tenir compagnie, simulacre qui semble porter «une expression moqueuse» (p. 227).
21. J. Baudrillard, *La Transparence du Mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p. 28.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1991.

TRANSMISSIBILITÉ, DISCOURS AXIOLOGIQUE ET RELATION D'OBJET chez Réjean Ducharme

CHRISTIANE KÈGLE

Dans *l'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme, la catégorie oppositionnelle sujet/anti-sujet réalise un certain nombre de transformations qui relancent la modalisation conflictuelle du pouvoir et du vouloir. Une structure de polémique naît de la volonté de transmission de l'actant paternel et du refus du contrat par la protagoniste. Correspond à une telle structure une relation de neutralité (non conjonction, non disjonction) entre le sujet et l'objet. La relation jonctive de suspension, qui s'inscrit dans l'axe de l'indifférence, conduit à la mise en place de contenus sémantiques investis par la catégorie thymique euphorie/dysphorie.

In *L'Avalée des avalés* by Réjean Ducharme, the opposition between subject and anti-subject undergoes certain transformations which reactivate the conflictual modalisation between can and wish. A polemical structure arises from the paternal actant's will to transmit and the protagonist's refusal of the contract. To this structure corresponds a relationship of neutrality (non conjunction, non disjunction) between subject and object. The junctive relationship of suspension, inscribed in the axis of indifference, leads to the development of semantic contents invested by thymic categories (euphoria/dysphoria).

PRÉAMBULE

Qu'en est-il de la sémiotique du sujet? Poser une telle question ne consiste-t-il pas à se référer implicitement à l'objet, en tant que tous les deux — le sujet et l'objet — s'avèrent constitutifs de la structure actantielle? Mais, dans la mesure où la relation d'objet inscrit d'emblée, dans le processus de discoursivisation, des traces, des non-dits ou des contenus refoulés qui ne sont pas transmissibles en tant que tels, sinon que par le détour de l'investissement axiologique, il s'agira de s'interroger sur les implications sémio-narratives d'un tel processus. Voilà pourquoi, après avoir examiné l'opposition catégorielle du sujet et de l'anti-sujet dans le roman *l'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme, il s'agira de reformuler le statut du sujet dans sa relation à l'objet. Le concept de transformation, situé au cœur de la sémiotique de l'action, cédera le pas au concept de transmissibilité¹, lequel n'est pas défini sémiotiquement, mais semble inférer en creux une sémiotique de l'affect, dont le fondement serait à rechercher du côté de la sémiotique des passions et des deux grands axes qui la constituent : l'aspectualisation et la modalisation².

L'opposition catégorielle sujet/ anti-sujet

Le concept de sujet a donné lieu à d'incessants questionnements dans le cadre de plusieurs disciplines. En logique, puis en linguistique, le sujet inscrit dans l'énoncé

demeure «susceptible de recevoir les déterminations que le discours lui attribue»³. En philosophie, il renvoie tantôt à un procès passif, tantôt à un procès actif : appréhendé comme un être ou un principe actif, il demeure «susceptible non seulement de posséder des qualités, mais aussi d'effectuer des actes»⁴. Si l'épistémologie s'est intéressée au sujet en dehors des «particularités individuelles [...d'un] hic et nunc» déterminé, elle a également cherché à le définir «comme un lieu abstrait où se trouvent réunies les conditions nécessaires garantissant l'unité de l'objet qu'il est susceptible de constituer»⁵. La définition du sujet, ainsi qu'on peut le constater, n'est donc pas appréhendée en dehors de l'objet mais lui est intimement liée.

Dans la perspective de la théorie sémiotique de l'École de Paris, le sujet répond diachroniquement à plusieurs définitions. D'abord, le sujet discursif «apparaît [...] comme un actant dont la nature dépend de la fonction dans laquelle il s'inscrit»⁶ : il peut occuper des positions actantielles diverses et maintient son identité grâce au processus d'anaphorisation. Puis, la dualité active/passive inscrite dans le concept qui nous intéresse donne lieu à la reconnaissance de deux types de sujets, soit les sujets d'état et les sujets de faire qui correspondent aux énoncés d'état et aux énoncés de faire. Considéré dans le cadre d'une syntaxe narrative qui prend en charge les configurations et les programmes narratifs, le sujet sémiotique se voit ensuite affilié à un anti-sujet :

dans la perspective des structures polémiques et/ou contractuelles, ces deux actants déterminent quatre positions prévisibles sur le carré sémiotique.

Entrecroisant leurs parcours, le sujet et l'anti-sujet sont tous les deux pris dans une structure de la confrontation : conflits et tensions déterminent leurs rapports intersubjectifs. Ce qui amène la définition suivante, à savoir que «le sujet apparaît comme un actant fonctionnel qui n'existe sémiotiquement que s'il est en relation avec un anti-sujet»⁷. Et de son corollaire inversement symétrique : l'anti-sujet apparaît comme «un actant fonctionnel qui n'existe sémiotiquement que s'il est en relation avec un actant sujet»⁸. Sujet et anti-sujet s'inscrivent dans une relation de contrariété et de présupposition réciproque.

Nous aurons à revenir sur l'opposition catégorielle sujet/anti-sujet, notamment en ce qui a trait à l'interaction de leurs compétences, au contrat d'assomption qui les lie, aux transferts d'objets qui constituent leur communication, ainsi qu'à la structure de polémique dans laquelle ils sont tous deux engagés.

Relation d'objet et jonction

La sémiotique s'aligne sur l'épistémologie pour désigner l'objet par référence à sa relation au sujet : l'objet renvoie à une position formelle, reconnaissable par ses déterminations et ses relations :

En tant qu'actants, les objets syntaxiques sont à considérer comme des positions actantielles, susceptibles de recevoir des investissements soit de projets des sujets (on parlera alors des objets de faire), soit de leurs déterminations (objets d'état).⁹

Les énoncés d'état indiquent la jonction (conjonction ou disjonction) du sujet avec l'objet de valeur; ce dernier «se définit alors comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint»¹⁰.

Par ailleurs, dans une perspective psychanalytique qui va de Freud à Abraham, puis à Mélanie Klein, l'objet apparaît comme étant corrélatif des pulsions : il se définit en fonction du but recherché par la satisfaction. L'objet, corrélatif de la pulsion, peut être une personne, un objet partiel, réel ou fantasmatique. La notion d'objet partiel permet de rendre compte de l'univers fantasmatique de l'enfant¹¹. Chacune des parties de l'objet correspond soit à un «bon objet», suivant que l'enfant idéalise son objet d'amour, soit à un «mauvais objet», qui apparaît comme un persécuteur terrifiant. Introjecté, le «bon objet» partiel demeure susceptible de procurer une gratification immédiate et illimitée. Il défend l'enfant contre l'anxiété persécutrice, car le «mauvais objet» lui aussi introjecté fait courir à l'enfant des risques internes de destruction. Ainsi, on peut avancer que les toutes premières modalités rattachées à la relation d'objet déterminent sur le plan psychique

une économie des relations d'objet. De telles modalités se trouvent reconduites au cours de l'existence; elles façonnent le sujet dans son appréhension de l'autre. Le langage, avec sa double structure consciente et inconsciente, est le véhicule grâce auquel il devient possible d'observer la redondance de certains phénomènes : projection et identification narcissique. Aussi, est-il permis de postuler que les oeuvres de fiction reproduisent dans le registre de la spécularité les modalités originelles de la relation d'objet, telles que mises au jour par les recherches cliniques. L'oeuvre de fiction étant cependant constituée, selon l'expression de Julia Kristeva, par du «thétique au second degré»¹², il convient de ne pas confondre pathologie et création¹³.

LE PARADIGME DE LA MISE À MORT DE L'AUTRE

Dégagé lors d'une première théorisation de la sémio-narrativité, le concept de transformation permet d'expliquer le principe de finalité inhérent à tout texte de fiction. Nul, en effet, ne saurait déterminer l'orientation des événements de la fable sans être d'abord parvenu à la toute dernière ligne. Pour qu'il y ait véritablement une lecture sémiotique, il faut d'abord considérer l'enchaînement syntagmatique de la fiction sous l'éclairage de la fin. Des forces transformatrices en déterminent le déroulement, mais celles-ci sont régies par une sorte de téléologie interne. Cette façon de procéder permet d'identifier à rebours les différents points forts de l'action, responsables des transformations de la fiction¹⁴. Aussi, une lecture rétroactive de l'oeuvre de Ducharme, *l'Avalée des avalés*, se justifie-t-elle dans la mesure où les dernières lignes du roman (l'état final) permettent de comprendre la fonction programmatique du début (l'état initial), lequel contient d'ailleurs un certain nombre d'éléments condensés dans le libellé du titre même. Un paradigme récurrent de la fiction ducharmienne – celui de la mise à mort de l'Autre – ressortit à une telle lecture rétroactive. À la toute fin du roman, la protagoniste (Bérénice) sacrifie son amie Gloria sous les tirs ennemis, dans le contexte de la guerre israélo-arabe des Six Jours. Une telle disparition de la figure actantielle liée à la relation d'objet doit se lire comme une reduplication qui infère la signification de la fiction, puisqu'elle répond structurellement à une configuration de paradigmes similaires : accident mortel de Constance Chlore, *delirium tremens* du père, anorexie de Bérénice, assassinat des deux chats (Mauriac I, Mauriac II), mort symbolique de la mère (dans la fiction d'abord: suicide lent par l'alcoolisme; sur le plan symbolique ensuite, Bérénice ne la désignant plus que par le sobriquet de «Chamomor»)¹⁵.

UNE STRUCTURE DE POLÉMICITÉ : TRANSMISSIBILITÉ ET MODALITÉ DU FAIRE

L'isotopie de la guerre se lit de façon constante dans *l'Avalée des avalés*. Dès le départ, apparaissent les éléments d'un contrat qui sert d'embrayeur au roman.

Avant leur mariage, les parents de Bérénice avaient établi entre eux une convention en vertu de laquelle le premier enfant reviendrait à la mère et serait catholique; le second, sous l'égide du père, serait juif. Les Einberg demeurent à ce propos en perpétuelle dissidence au niveau de la manifestation. L'embrayage de la narration s'opère donc à partir d'une structure contractuelle, en vertu de laquelle les figures de la mère et du père, en relation de disjonction, manifestent chacune une volonté de transmettre un héritage culturel et religieux fondé sur la scission des destinataires. Le refus de l'objet de valeur par l'une des deux (en l'occurrence, Bérénice) engendre une structure de confrontation, récurrente au niveau superficiel de la fable de l'état initial jusqu'au dénouement.

Venue en deuxième lieu dans la famille, Bérénice se doit d'adhérer au code prescrit par la religion juive afin de répondre au désir de l'Autre, cependant qu'elle n'a de cesse de contester la position paternelle. La volonté de transmission du père, le pouvoir imparti à son rôle, ainsi que le refus du contrat par la protagoniste engendrent une structure de polémique qui a pour effet de situer les actants Bérénice et Mauritius Einberg en position de sujet et d'anti-sujet. Dans le contexte d'une telle catégorie oppositionnelle, la focalisation s'oriente résolument vers les agissements de la première.

La trame événementielle laisse toutefois entrevoir à quelques reprises les obstructions du père à la réalisation du désir incestueux de Bérénice. Afin de soustraire celle-ci à l'influence néfaste de la relation de conjonction mère/fils (tous les deux sont catholiques), Mauritius Einberg expédie sa fille loin de la famille : à New York d'abord, en Californie, puis en Israël. De plus, il intercepte toutes les lettres d'amour destinées à Christian, lettres enflammées et provocantes dont le véritable dessein, quelque peu pervers, répond au désir de Bérénice de voir s'accentuer la discorde parentale. Bérénice détermine par son refus, ses réticences et sa volonté de vengeance, un renforcement des compétences modales de la figure paternelle. Au /pouvoir-faire/ et au /vouloir-faire-faire/ de l'anti-sujet vient incessamment buter le /ne-pas-pouvoir-faire/ ou le /ne-pas-vouloir-faire/ de l'actant sujet. Toutefois, on prendra soin de noter qu'en tant que sujet de faire dans la narration, Bérénice s'assure d'une position de domination par le biais de manipulations incessantes.

La catégorie oppositionnelle sujet/anti-sujet réalise un certain nombre de transformations qui relancent la modalisation conflictuelle du pouvoir et du vouloir. C'est ainsi que vient s'inscrire dans l'énoncé une structure de répétition, lisible dans le renouvellement du conflit entre le sujet de la narration et les paradigmes de l'autorité paternelle, à savoir : l'autorité religieuse représentée par le rabbi Schneider; l'autorité scolaire assumée par l'institutrice, dame Ruby; l'autorité tribale où le personnage de Zio apparaît comme le «chef incontesté de tous les autres Einberg» (p. 215)¹⁶. La figure de

l'autorité et ses représentants actoriaux apparaissent donc comme indissociables de la structure de polémique mise en place par Bérénice. Définie à partir d'un réseau de conflits et de tensions, une telle structure assigne d'emblée à l'échange des objets de valeur la forme de la privation et/ou du refus.

Si le paradigme de la Loi indexe en creux l'ordre symbolique dans lequel tout sujet doit nécessairement venir s'inscrire, on comprendra que le refus de la Loi équivaut à une régression sur le plan de l'échange langagier et sociétaire. Plutôt que d'aboutir à l'établissement d'un contrat d'assomption qui viendrait sceller la reconnaissance réciproque des deux actants liés par la catégorie oppositionnelle, la contestation exercée par Bérénice envers le patrimoine réduit la relation du sujet et de l'anti-sujet à une série de conflits et de tensions. Or, ce «n'est qu'à la suite d'une acceptation mutuelle de la conformité des simulacres respectifs que les sujets sont capables, réciproquement, d'assumer l'autre, de s'assumer eux-mêmes et d'assumer la relation qui les lie»¹⁷. Le blocage de la transmissibilité inscrit dans l'énoncé un signifiant manquant : celui de l'identité du sujet. La forclusion du Nom-du-Père et la contestation de l'ordre symbolique relancent incessamment le sujet de la narration dans la quête de ce qui manque. À ce point de l'analyse, on peut avancer que la narration n'opère pas dans le sens de la transmissibilité de l'identité du sujet : la protagoniste s'épuise plutôt dans une quête de l'altérité.

RELATION DE SUSPENSION, NEUTRALITÉ, AXE DE L'INDIFFÉRENCE

Dans l'état initial du roman, le discours de Bérénice met en place les figures sémiologiques /avalier/regarder/étouffer/mourir/ à partir desquelles viennent se situer les différentes configurations narratives et les deixis spatio-temporelles du roman :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est parce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. (p. 7)

Le procès métonymique contenu/contenant et son inversion symétrique illustrent de façon spéculaire la relation du sujet discursif à la mère (l'utérus), puis au monde (le regard), sur le modèle de la catégorie sémantique vie/mort. C'est donc en tant que sujet d'état que la protagoniste entre en scène, conférant à la deixis intéroceptivité/extéroceptivité (utérus/univers) des valeurs axiologiques négatives, puisque plus le procès est connoté positivement, plus il tend vers une axiologie négative¹⁸ : «Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère» (p. 7). Un tel investissement axiologique met en place les premiers jalons d'une philosophie nihiliste :

«Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid il serait laid pour rien. Les visages, beaux ou laids, ne servent à rien» (p. 7). L'axiologie, déterminée par l'attitude d'indifférence de la mère envers la demande, tend vers la résolution de termes contraires. Je reviendrai plus loin sur les conséquences d'un tel processus énonciatif.

La figure actantielle de la mère ne saurait par ailleurs assumer la position d'anti-sujet, puisqu'elle apparaît dans des énoncés d'état (et non des énoncés de faire). Étant donné que «[...] les structures polémiques [...] présupposent un cadre axiologique commun» et que «la polémique conduit à la cessation de la communication si ce minimum n'existe plus»¹⁹, on posera qu'à la structure de polémique, dégagée dans la relation Bérénice *versus* Mauritius Einberg, correspond une relation de neutralité (non conjonction, non disjonction) entre le sujet (Bérénice) et l'objet (l'actant maternel). On a vu que l'enjeu de la structure de polémique provenait du désir de Bérénice d'acquiescer l'attention et l'affection de la figure maternelle, en transgressant ce qui est interdit (la religion catholique) et en refusant ce qui est prescrit (la religion juive).

Le discours de la protagoniste prend une tournure négative devant l'indifférence manifeste de la figure maternelle. Par rapport à cette dernière, Bérénice se trouve en position de sujet d'état plutôt que de sujet de faire. Le premier se caractérisant par la relation de jonction avec les objets de valeur, la protagoniste se définit par sa demande. En d'autres termes, elle s'inscrit dans l'énoncé comme un sujet d'état dont le désir est celui d'une régression vers l'état fusionnel des origines. Dans le programme narratif de l'*Avalée des avalés*, ce désir se donne ensuite à lire de façon explicite comme un désir incestueux reporté sur Christian, un frère indifférent à ses discours passionnés. La forclusion de la métaphore paternelle dont il a été plus avant question assigne à la narration un mode de régression vers l'imaginaire, alors que la protagoniste demeure virtuellement en relation de conjonction avec Chamomor (l'actant maternel), ainsi qu'avec la figure du frère et ce, jusqu'à la fin du roman.

Selon J. Courtés, l'indifférence correspondrait sur le plan de l'organisation fondamentale d'un univers de signification à une relation jonctive de suspension (c'est-à-dire : négation simultanée de la conjonction et de la disjonction). Ainsi, la relation du sujet à l'objet serait conjonctive dans l'axe du désir, disjonctive dans l'axe de la crainte, neutre dans l'axe de l'indifférence²⁰. Dans cette perspective, l'alcoolisme de la mère apparaît comme l'obstacle majeur à la mise en place d'une structure contractuelle entre les figures actantielles mère *versus* fille, ainsi qu'à la réalisation possible d'un contrat d'assomption, lequel demeurerait susceptible, en vertu d'un acte cognitif de reconnaissance, de «fonde[r] véritablement leur relation intersubjective et de confirme[r] par là même la construction réciproque du sujet-autre»²¹. En d'autres termes, disjoindre la figure maternelle et l'al-

coolisme consisterait à sortir le procès d'énonciation du nihilisme, voire plus, à fonder un processus d'insertion du sujet (de faire) dans l'ordre symbolique, grâce à la dissolution (la disjonction) de la relation d'identification imaginaire du sujet d'état avec l'objet d'état. Mais une telle configuration narrative demeure rive à l'ordre du miroir, c'est-à-dire, en termes sémiotiques : à la relation de suspension (non conjonction / non disjonction) assujettie à l'axe de l'indifférence.

La transmissibilité de l'objet de valeur patrimonial, ainsi qu'il a été dit, ne peut se réaliser dans le cadre de la structure polémique (fille *versus* père). Par contre, la relation de neutralité du sujet d'état à l'objet d'état (fille *versus* mère ou ses représentants spéculaires) conduit à la mise en place de contenus sémantiques investis par la catégorie thymique euphorie / dysphorie²².

RELATION SPÉCULAIRE, DÉNI ET TOUTE-PUISSANCE

Avant la survenue de Gloria dans l'énoncé, Bérénice s'était liée d'amitié avec Constance Chlore. Celle-ci apparaît dans la trame événementielle dès le début, disparaît, puis réparaît immédiatement après l'exécution de Mauriac II. Les deux amies sont victimes des «inconséquences graves et savantes de dame Ruby [qui] portent au suicide» (p. 160). Voilà pourquoi elles inventent «un code, des jeux, un marché noir de singeries, un commerce clandestin d'amitiés» (p. 160). Leur façon de communiquer consiste en un mode de représentation exclusif, fait d'un «dialogue subreptice» échangé «dangereusement [...] sur des bouts de papiers» (p. 160), ce qui a pour résultat de les confiner à une structure psychotique, caractérisée par la perte du lien social et la perte du langage comme outil de communication.

En vertu de la position d'anti-sujet qu'il assume dans l'énoncé de surface, Mauritius Einberg expédie sa fille à New York, chez les cousins Zio et Zia. Bérénice, en compagnie de ses cousins «les saints-je», n'est pas heureuse «dans la neuvième cage du columbarium prismatique à dix cages» (p. 166). Constance Chlore l'a accompagnée à New York, grâce à une intervention de l'actant maternel. Bérénice partage le même lit que Constance Chlore (les allusions à son homosexualité latente sont explicites). Toutefois, elle se défend violemment contre toute forme de bonheur, fût-ce même avec Constance Chlore.

Je n'ai pas le droit de me sentir presque heureuse!
C'est ridicule! C'est illogique! Quoi? Je serais
heureuse... après tout ce qui m'a été fait! Je jette
dehors ces sentiments ridicules et illogiques. À
grands cris, je rappelle la haine et le désespoir.
(p. 169)

Le segment narratif peut se lire comme suit : affect heureux (affection, amour) —> lutte contre l'affect —> affect malheureux (haine, désespoir). Le rapprochement des contraires, le conflit intense qui se joue sur le plan de

la vie pulsionnelle se résout en un énoncé d'état, l'indifférence : «J'aime Constance Chlore à la folie et elle me laisse extrêmement indifférence [sic]. Sa grande beauté, sa grande sensibilité et sa grande profondeur de pensée me mettent en extase puis me sont égales» (p. 175). La récurrence de l'axiologique positif «grand» renvoie à sa signification contraire²³. La catégorie thymique donne lieu par conséquent à une valorisation positive/négative concomitante des contenus axiologisés (l'affirmation dans la négation). Une des conséquences d'un tel procès consiste dans la neutralité, composante véhiculée en structure de surface comme en structure profonde.

Dans un livre intitulé *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*²⁴, Renée Leduc-Park a souligné toute l'importance que revêt l'affirmation dans la négation au sein de l'écriture ducharmienne. Ma propre lecture rejoint la sienne dans la mesure où les séquences discursives nihilistes générées par la narratrice apparaissent comme la conséquence d'une attitude défensive contre l'affect. Aussi, le déroulement syntagmatique se retrouve-t-il dans l'impasse. Pour qu'il y ait relance de la narration, une subversion du code s'avère nécessaire : jeux sur le signifiant, envolées délirantes, enchaînements narratifs sans solution de continuité. Si la logique des possibles narratifs repose ordinairement sur une conception du personnage en tant que support d'actions (actants), une autre logique sous-tend le déroulement syntagmatique de *l'Avalée des avalés*. Il s'agit d'une logique de l'affect dont les modalisations négatives (non-pouvoir, non-vouloir) ressortissent à la structure de polémique dont il a été question plus avant et à la non-transmissibilité de l'objet de valeur qui en résulte.

Dans l'organisation superficielle, l'inscription narrative d'affects se donne à lire par le biais de la relation d'objet. Le personnage de Constance Chlore, de toute évidence, remplace dans l'univers affectif de Bérénice les «bons objets» intériorisés qu'auraient pu représenter les figures du frère et de la mère. La relation de la protagoniste avec ses figures spéculaires s'inscrit une fois de plus dans l'axe de l'indifférence : «Tout à coup, Chamomor, Christian et Constance Chlore me font si mal. Tout à coup, ils me laissent si indifférente. Ils me font très mal ou ils ne me font absolument rien» (p. 174).

À ce point de l'analyse, on peut poser que la protagoniste s'investit dans des situations conflictuelles avec l'anti-sujet, ou bien s'annihile en tant que sujet dans une relation de neutralité (dénégation de la conjonction = conjonction virtuelle = suspension). Le fondement du nihilisme ducharmien trouve son point d'origine dans un processus discursif qui mobilise les mécanismes de défense contre l'affect d'angoisse et/ou de persécution²⁵. Or, si l'on considère, en regard de l'objet d'état, les syntagmes de fabrication et de destruction d'objet de valeur, une évidence s'impose, à savoir que la protagoniste semble investie d'un pouvoir de destruction des objets relationnels qui gravitent autour de son univers : Gloria, Constance Chlore, les deux chats de Chamomor.

Abordons, dans un tel contexte, la séquence narrative relative à la mise à mort de Constance Chlore²⁶. Cette dernière, tenant entre ses mains une lettre qu'elle agit passionnément, s'avance vers Bérénice (il s'agit probablement d'une lettre de Christian, interdite par le père) : «Elle court comme une folle» lorsque soudain une voiture surgit : elle est «renversée et broyée» (p. 202). Il s'agit d'une mort vraisemblable sur le plan de la fiction, comme dans n'importe quel roman (réaliste) qui chercherait à se débarrasser arbitrairement d'une de ses figures actuelles. Mais, voyons plutôt la suite : devant la foule qui s'est approchée, Bérénice est prise d'une rage violente de griffer et de mordre. Les «faces affreuses, hostiles, méchantes, ridicules [qui] grouillent autour [d'elle]» (p. 202) apparaissent comme le prototype du «mauvais objet» introjecté, menaçant, destructeur. Bérénice suffoque, puis se lance dans la mêlée :

Je me rue sauvagement contre ces faces. Je m'arc-boute et, aveuglément, en tout sens à la fois, de tous mes bras et de tout mon poids, je les repousse, les refoule, les éloigne. Une de ces faces s'est penchée au-dessus du cadavre et s'apprête à y porter les mains. Je lui saute aux yeux, la laboure de mes ongles, la mords. D'un seul geste, sans effort, j'ai pris le cher corps dans mes bras et je cours, l'emportant loin des faces. (p. 202-203)

L'enchaînement narratif a recours, une fois de plus, à la dénégation de l'affect par le biais de l'indifférence : point de douleur, point de souffrance, point de travail de deuil. Des jeux de mots plutôt, qui font sourire le lecteur et neutralisent du même coup l'aspect tragique de la fable :

Constance Chlore n'est plus. Drôle d'idée. Sur le coup, j'ai perdu les pédales. Maintenant, je ne sens rien. Donc, c'est ça la mort de Constance Chlore. Donc c'est ça une feue Constance Chlore. Si elle m'entendait la pauvre, elle qui avait tant de respect pour les décédés. [...] Morte, Constance Chlore ne me dit rien... D'ailleurs, les morts ne sont pas causants, ils ne disent pas grand-chose à qui que ce soit. Pas de deuil, merci. (p. 203)

La téléologie interne du roman repose sur une relation jonctive de suspension (selon Courtés, voir supra), laquelle infère une sémiotique de l'affect²⁷, dont on peut donner la représentation schématique suivante :

Perte de l'objet → Rage → Indifférence et/ou Dénégation de l'affect → Jeu sur le signifiant → (le bérénicien)

La séquence narrative qui suit la mort de Constance Chlore négocie une solution de continuité à partir du code de représentation. Le travail sur le signifiant, ludique, se transforme en un jeu sur la signification. Autrement dit, le référent réel (fictif) est nié au profit d'un référent fantasmatique, lequel s'inscrit dans l'ordre du délire et l'affect de toute-puissance :

Après avoir été incinérée, Constance Chlore a été enterrée dans la magnifique ossuaire de la Hêtraie, à Montréal. Je souhaite crever au milieu d'un désert. Et je souhaite que pourrisse, là où je tomberai, ce que les vautours, puis les chacals et les fourmis auront dédaigné. Ils m'ont rendue violente : j'ai soif de sang. Faut-il voir comme une simple coïncidence que j'aie désiré la mort de Constance Chlore? Réponse: non. J'exerçais sur elle de grands pouvoirs, une fascination hypnotique. Je l'ai tuée : je l'affirme froidement, je le crois dur comme fer. [...] Elle a senti que je voulais sa disparition. [...] Elle s'est supprimée pour me faire plaisir. [...] Elle s'est fait tuer pour se conformer à un impératif mystérieux issu de ma volonté. On peut assassiner par télépathie, et je l'ai fait. Il m'arrive de rire de la mort de Constance Chlore sardoniquement, charmée par ma propre puissance, comme sous l'effet de l'ivresse [...]. (p. 203-204)

Dans la structure actantielle, Constance Chlore réactualise la perte de l'objet archaïque (la figure maternelle), comme si introjecté, incorporé, avalé, cet objet était détruit de l'intérieur. D'où la projection d'un affect de toute-puissance qui vient annuler, par formation réactionnelle, l'angoisse de destruction interne au moi. Le contrôle omnipotent de l'objet et le déni constituent des mécanismes de défenses qui transforment la perte en une «violente soif de sang», suivant un processus d'introjection-projection.

Quelques pages plus loin la narratrice modifie le nom de Constance Chlore en Constance Exangue. Au-delà du jeu sur le signifiant, il est intéressant de noter que les catégories sémiques de nature binaire investies dans un tel passage permettent d'inférer la structure élémentaire de la signification. Les propos de Bérénice se résument à peu près en ceci : l'amour est faux, il fait vomir; il n'y a que la haine qui soit vraie : rions! Les figures sémiques /vomir/ /rire/, qui sont en relation de disjonction, projettent chacune leur terme contradictoire /avalé/ /nier/ dans l'univers sémantique du roman. La première catégorie sémique permet de construire l'isotopie indexée par le titre et par l'état initial; la seconde détermine, par formation réactionnelle contre l'affect, deux caractéristiques fondamentales de l'écriture ducharmienne : l'humour et le nihilisme.

TRANSMISSIBILITÉ, SÉMIO-PSYCHANALYSE ET SOCIO-SÉMIOTIQUE

La grossesse du signifiant, le registre du délire, la confusion narcissique permettent d'avancer que la figure actantielle de Bérénice se réfère implicitement à une représentation de la folie. Le lexème «folie» apparaît de façon redondante dans l'énoncé et les agissements du personnage laissent inférer un tel sens. Par ailleurs, de multiples références intertextuelles à Nelligan (citations déformées ou pastiches) constituent

une mise en abyme du code. Ces extraits du «poète devenu fou» (p. 181) indiquent une permutation du «mauvais objet» en «bon objet», puisque à l'école, en guise de punition, dame Ruby en imposait à Bérénice la mémorisation, alors qu'en compagnie de Constance Chlore, tout est différent.

Ces poèmes qu'elle me lit comme à une reine [...]. Je les écoute comme si je mordais à belles dents dans les grands yeux noirs de Constance Chlore. Quand je me lisais «Rêve enclos» et «Hiver sentimental», ils avaient l'odeur aigre de mon haleine, et ils m'écoeurèrent. Venant de sa bouche, ils goûtent l'eau d'érable, le sucre d'orge : mes cils se mouillent, j'ai la chair de poule. (p. 181-182)

Ce passage inscrit dans l'énoncé la relation de contradictoires /avalé/ /vomir/ qui indexe en creux la pulsion de mort : notons qu'en ces moments sublimes du récitatif, la protagoniste est «enveloppée dans les couvertures comme on momie une momie de bandellettes» (p. 181). Elle joue en quelque sorte à faire la morte, après s'être adonnée à des «orgies sabbatiques» (p. 181) passibles de la «chaise électrique» (p. 178). Ce faisant, l'actant sujet enfonce la loi de Zio, qui impose le respect du sabbat le samedi (obligation au jeûne). Tout se passe comme si la transgression de l'interdit, qui provient de l'anti-sujet (la figure paternelle ou son équivalent fictif), entraînait un déplacement de l'objet maternel vers l'objet nourriture : avaler le premier et en mourir ou bien se gaver du second jusqu'à en vomir et subir les foudres de l'anti-sujet, puis mimer une représentation de la mort. Les poèmes nelligiens «goûtent l'eau d'érable, le sucre d'orge» (p. 182), ce qui n'empêche pas moins le discours de travailler, partout ailleurs, dans le sens de la pulsion de mort et de l'effacement du sujet d'état :

Je m'appelle Neurasthénique [...] Je ne suis pas malade. Je suis morte [...]. Je plane dans l'éther des espaces sidéraux, souverainement et définitivement indifférente. Je ne mange plus [...]. Ce qu'on me force à avaler, je le vomis, dare-dare. [...] Je maigris à vue d'oeil. Ma peau colle aux grilles de ma cage. Comme tout bon cadavre, pour mettre l'eau à la bouche des vers, je laisse transparaître la forme de mes os. (p. 108-109)
Niaiser ou mourir? Je suis fermement résolue à me laisser mourir. [...] Je ne parle plus. Je me suis juré de ne plus rien dire. [...] On ne mange plus, on ne parle plus, on n'écoute plus, on ne regarde plus. On s'habitue à être mort. [...] (p. 114)

C'est peut-être dans ce sens que pourrait venir s'inscrire la remarque d'A. J. Greimas à l'effet que :

[...] la disjonction étant la dénégation de la conjonction n'est pas l'abolition de toute relation entre les deux actants (sujet et objet) : autrement la perte de toute relation entre sujets et objets aboutirait à l'abolition de l'existence sémiotique et renverrait les objets au chaos sémantique originel.²⁸

Un tel chaos originel apparaît implicitement vers

la fin de l'*Avalée des avalés*, alors que le sujet d'état se trouve en position précaire de relation fusionnelle à un objet imaginaire. Aussi, assistons-nous à l'émergence d'une autre langue — le bérénicien — constituée d'une sémantique arbitraire, de néologismes et de distorsions du signifiant. Charabia à mi-chemin entre le langage universel et la langue enfantine²⁹, apparenté par son hétérogénéité et son illisibilité au texte fou — que Monique Plaza définit comme étrange, étranger, inintelligible, aliéné³⁰ — le bérénicien indique le non-lieu du chaos universel, la prédominance de l'activité pulsionnelle, l'effraction du sémiotique dans le symbolique.

Dans le premier chapitre de la *Révolution du langage poétique* intitulé «Sémiotique et symbolique», Julia Kristeva établit en effet une distinction d'ordre structural entre le *sémiotique* et le *symbolique*. Ces deux modalités s'intègrent dans un même procès de la signifiante, et c'est en regard des différentes théories du sens, du langage et du sujet que s'élabore une réflexion théorique qui cherche à approfondir les différentes étapes de la constitution du sujet dans la perspective ouverte par l'analyse lacanienne. Le sémiotique équivaut à la *chora sémiotique* qui est pré-œdipienne, lieu d'ordonnement des pulsions et, en particulier, de la pulsion de mort. Le symbolique renvoie à l'*effraction de la phase thétique*. Celle-ci est post-œdipienne et implique une division entre signifiants et signifiés³¹. Aussi, la figure actantielle de Bérénice indexe-t-elle, dans le roman, l'un et l'autre : le sémiotique et le symbolique, au sens kristevien que nous venons de définir.

D'autre part, à travers la dérive du texte fou, la reduplication de l'Autre sert à connoter une autre folie résolument irréversible, celle de Nelligan (mais aussi de Gauvreau et de Nietzsche). Le bérénicien se rapproche de l'art brut, ou encore de la langue schizophrénique³², mais, dans l'évanescence de son apparition, il n'aura fait qu'indiquer la place d'un non-lieu, d'un infondé, d'une a-symbolisation qui, paradoxalement, n'auraient d'existence, chaotique, anarchique, qu'en dehors de l'écriture.

Par conséquent, l'écriture de fiction apparaît comme l'inscription d'un retour second de la motilité pulsionnelle de la *chora sémiotique*³³ qui, du parcours narratif à l'organisation discursive (ou inversement), nous permet d'identifier les lois qui la gouvernent. Ce que l'*Avalée des avalés* se trouve à mettre en scène de façon spéculaire, par l'intermédiaire de la fonction ludique (inventions verbales et jeux sur le signifiant), c'est en quelque sorte la phase universelle pré-œdipienne, antérieure à la position du signe et à l'acquisition du langage. Dans ce sens, la récurrence du motif de la mise à mort de l'Autre peut être regardée sous l'angle d'une représentation de l'épreuve du stade du miroir, dans la mesure où la figure actantielle de Bérénice demeure tributaire de la confusion, de la captation dans l'Autre³⁴. Aussi, se trouve-t-elle réduite à chercher le signifiant de son identité dans une composante latérale de la structure familiale : la figure du frère, enfant préféré de

l'actant maternel, devenu lanceur de javelot par désir de séduction. Dans un parcours métonymique, le javelot rejoint «l'objet petit a»³⁵ du désir incestueux : le sujet d'état souhaite s'emparer d'un glaive ou d'une hache, déversoirs d'accès de rage et de pulsions de destruction. L'amour intense, impérieux, incestueux envers la figure de Christian s'explique dans la mesure où ce dernier détient le signifiant de l'identité de la protagoniste : il lui permet de se définir telles les sœurs d'Asalephuni dans la Bible³⁶. Ainsi, le refus de la position symbolique indexerait en creux l'épreuve de la castration³⁷.

Dans un autre registre, les affiliations dont la protagoniste se réclame : la Bérénice d'Edgar Poe, par exemple, ou encore toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire constituent autant de tentatives dont la visée est de pallier à l'échec de la fonction paternelle³⁸. La subversion du langage témoigne d'une activité ambivalente de l'écriture, à la fois ludique et déconstructive (positive et négative, lieu de scission permanente). Mise en abyme des origines culturelles et inscription des valeurs judéo-chrétiennes au sein desquelles le sémiotique fait retour pour en abîmer le code, en subvertir les références. Les traces de l'activité pulsionnelle sont lisibles à tous les niveaux du corps textuel, alors que par ailleurs la transgression de l'ordre symbolique devient paradoxalement synonyme de singularité, d'existence, d'identité du sujet discursif. Transgression et transmissibilité se conjuguent pour instaurer dans le code l'originalité d'un nouveau code : celle de l'écriture ducharmienne.

Dans cette perspective, Nelligan apparaît comme le double spéculaire de la fiction (et de la follittérature), autant en représentation superficielle qu'en structure profonde. L'insertion constante d'emprunts, de bribes de poèmes, de pastiches du «poète fou», en plus de renvoyer le lecteur à l'histoire personnelle de Nelligan, enfermé pour schizophrénie, infère un sujet divisé entre le refus du Nom-du-Père et l'attachement incestueux à la Mère. Le discours de l'autre s'inscrit dans la fable comme l'Autre du discours : signifiant manquant de l'identité, réclusion dans l'ordre du miroir, échec de l'entrée dans le symbolique. Et pourtant, Nelligan marque dans l'histoire des lettres québécoises l'avènement d'un mythe fondateur : soit la transmissibilité d'un code de représentation spécifique (la poésie), marqué d'emblée par le sceau de la folie. Voilà pourquoi, dans la littérature québécoise, la transmissibilité de la lettre demeure vacillante, lacunaire, chancelante, toujours prête à basculer dans l'autre culture, dans l'autre code, dans l'Autre du langage. D'où la nécessité d'une effraction qui, tout en transgressant les lois de la langue maternelle, cherche néanmoins à instaurer le sujet dans la lettre : à opérer la transformation du sujet d'état en sujet de faire par le meurtre symbolique du père, la transmutation d'un contrat de polémique en contrat d'assomption, la neutralisation de la relation objectale aliénante. De la sémiopsychanalyse naît, en dernier lieu, une socio-sémiotique qui permet d'inférer les composantes idéologiques,

historiques, symboliques de l'univers de représentation dont se réclame tout texte de fiction.

La transmissibilité implicite au texte ducharmien réside en ceci que la transgression de l'ordre symbolique retranscrit par reduplication interne la traversée de l'Autre. Un sujet se dit dans l'originalité de son discours fondateur, à travers le report du sens, le suspens de la relation. Il s'impose au patrimoine littéraire en faisant effraction dans le langage, tout en s'éclipsant dans le signifiant : objet du désir, objet d'adhésion, refus d'adéquation, rejet de l'objet transmis, paradigme de la mise à mort de l'Autre.

En dernière instance, on peut inférer que la transmissibilité de l'objet ducharmien — le livre comme mode d'appréhension de notre identité socio-culturelle — se situe bien au-delà de la mission de l'écrivain qui consiste à transmettre un patrimoine littéraire. Elle se loge dans la faille où achoppe le *sujet*, soit dans la dérive du sens et l'absence de fondation de la Loi.

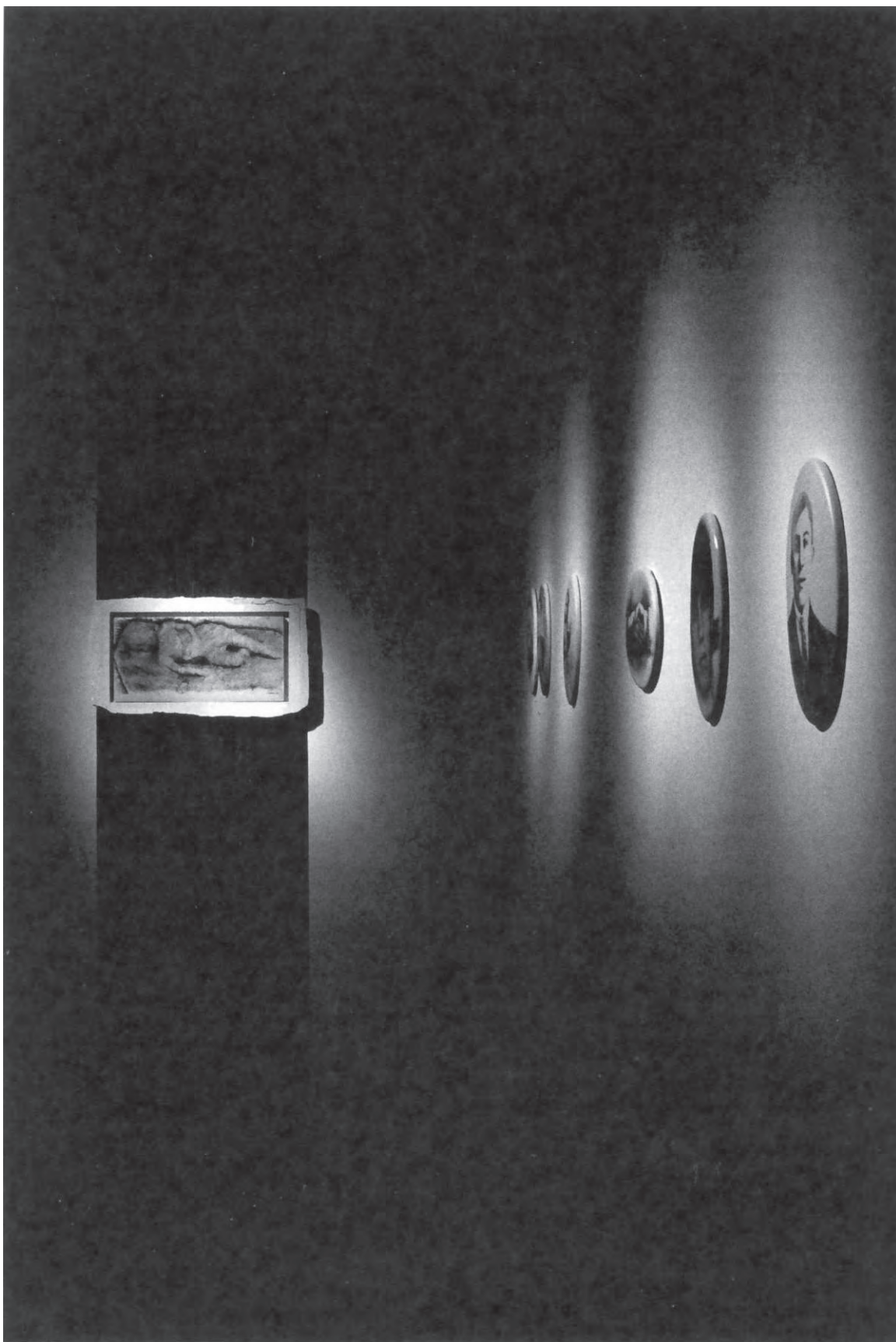
1. La transmissibilité est «la qualité de ce qui est transmissible», alors que la transmission est «l'action de transmettre» ou «le résultat de cette action» (*Littré*). Le présent article se réfère au terme de transmissibilité dans la mesure où il semble mieux approprié à traduire les aspects plutôt abstraits, évanescents du discours fictif.
2. Cf. A. J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.
3. Cf. A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, Paris, Hachette, 1979, article «sujet», p. 369.
4. *Ibid.*, p. 370.
5. *Loc. cit.*
6. *Loc. cit.*
7. Cf. A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette, 1986, article «sujet», p. 214-215.
8. *Ibid.*, article «anti-sujet», p. 14.
9. *Ibid.*, t. 1, article «objet», p. 259.
10. *Loc. cit.*
11. Cf. M. Klein, «Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs», *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1987, p. 311-340. Les principales modalités de la relation d'objet spécifiques aux quatre premiers mois de l'existence ont donné lieu à une théorisation qui veut que l'objet soit partiel, clivé dans l'ordre du fantasme.
12. Cf. J. Kristeva, «Sémiotique et symbolique», *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 17-99.
13. Cf. C. Kègle, «L'Oeuvre en regard de la théorie psychanalytique», *Texte et psychanalyse, Texte*, vol. 10, 1990, p. 135-53.
14. Je reprends ici les présupposés sémiotiques énoncés

- par L. Milot : «Comment lire un texte de fiction?», dans *Le Risque de lire*, Québec, Département des littératures, Université Laval, Nuit Blanche éditeur, 1988, p. 13 sq. Voir aussi A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, t. 1 et t. 2.
15. Terme qui peut être décomposé de plusieurs façons, en jouant sur le signifiant : /chat/mot/chameau/maux/mort(s)/. Voir plus loin, pour ce qui concerne la prévalence du signifiant dans l'écriture ducharmienne.
 16. La pagination se réfère à l'édition suivante de *L'Avalée des avalés*, Montréal, Éditions du Bélair, 1967, collection «Ariès». Dorénavant, les références relatives au texte seront mentionnées immédiatement après les citations.
 17. Cf. A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, t. 2, article «anti-sujet», p. 15.
 18. Ainsi que l'a montré ailleurs C. Kerbrat-Orecchioni : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 83 sq.
 19. A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, article «axiologique», p. 27.
 20. J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 65.
 21. A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, t. 2, article «anti-sujet», p. 15.
 22. La catégorie thymique est une «catégorie classématique dont la dénomination est motivée par le sens du mot thymie — "humeur, disposition affective de base" (*Petit Robert*). [Elle] sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'a l'homme de son propre corps. Elle entre, comme terme complexe, (ou neutre?) dans l'articulation de la catégorie qui lui est hiérarchiquement supérieure, celle de extéroceptivité/intéroceptivité employée pour classer l'ensemble des catégories sémiques d'un univers sémantique. [...] Elle s'articule, à son tour, en euphorie / dysphorie (avec aphonie comme terme neutre) et joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologies [...], A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, t. 1, article «thymique», p. 396-97.
 23. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, note 18.
 24. Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.
 25. Cf. aussi A. Vanasse, «Réjean Ducharme et Victor Lévy-Beaulieu : les mots et les choses», dans *Le Père vaincu, la méduse et les fils castrés*, Montréal, Éditions XYZ, 1990, p. 29-43.
 26. Fin du chap. 46, début du chap. 47, p. 202-204.
 27. Cf. A. J. Greimas et J. Fontanille, *op. cit.*; de même que D. Bertrand, «Le Corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion», *Versus*, nos 47-48, 1987, p. 1-13.
 28. Cité par J. Courtés, *op. cit.*, p. 66.
 29. Par exemple : «Je dis n'importe quoi. Ma robe! Ma robe! Ma robe! Ma robe! Ma robe! Ma robe! Ma robe!» (p. 104) «Je suis folle à lier. Je [...] salue à la Hitler, m'incline sous un orage d'applaudissements, serre la main à Blalabaléva, Sargatataltiva, Skararoutoukiva, Sinoirouissardan, Alagatatolaliève et d'autres joyeux lurons. Je suis la grande Bérénice, la vainqueuse, la téméraire, l'incorruptible» (p. 163). «Le bérénicien compte plusieurs synonymes : "Mounonstre béréororiduel" et "spétermatorinx étanglobe" sont synonymes» (p. 303). «Je deviens une servitricette bien obéissante du titan» (p. 309).
 30. M. Plaza, *Écriture et folie*, Paris, PUF, 1986, coll. «Perspectives critiques», p. 9 sq.

31. Cf. *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 17-99. Cf. aussi C. Kègle, *op. cit.*, p. 135-53. J'ai par ailleurs montré comment le phénomène littéraire se révélait constitutif de l'imaginaire et du symbolique selon Lacan, puisqu'il s'inscrit d'abord et avant tout dans le langage (le symbolique), et qu'il véhicule les mythes, légendes, scénarios ou fantasmatisations issus de l'inconscient individuel et collectif (l'imaginaire symbolisé). Cf. *Fiction et scriptibilité: l'exemple de Giono*, Toronto, Paratexte, 1989, p. 69-71.
32. M. Plaza, *op. cit.*, «L'Art brut», p. 38-45 et «L'Étrange densité du texte fou», p. 59-89.
33. Voir supra et note 31.
34. Cf. J. Lacan, «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.
35. L'objet petit a, toujours manquant, toujours perdu, infère la relance sans fin du désir dans le procès métonymique. Cf. J. Lacan, «L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-528, et «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», p. 793-827.
36. Voir l'*Avalée des avalés*, p. 189-90.
37. Cf. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, note 12.
38. Voir l'*Avalée des avalés*, p. 194.

Références bibliographiques

- BERTRAND, D. [1987] : «Le Corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion», *Versus*, nos 47-48, 1-13.
- BORDRON, J. -F. [1987] : *Descartes : recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive*, Paris, PUF.
- COURTÉS, J. [1976] : *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, coll. «Hachette université. Langue, linguistique, communication».
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979] (tome 1) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. «Hachette université. Langue, linguistique, communication»;
- [1986] (tome 2) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. «Hachette université. Langue, linguistique, communication».
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- KÈGLE, C. [1989] : *Fiction et scriptibilité : l'exemple de Giono*, Toronto, Paratexte;
- [1990] : «L'Oeuvre en regard de la théorie psychanalytique», *Texte et psychanalyse*, Texte, vol. 10, 135-53.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1980] : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KLEIN, M. [1987] : «Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs», dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- KRISTEVA, J. [1974] : «Sémiotique et symbolique» dans *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 17-99.
- LACAN, J. [1966] : *Écrits*, Paris, Seuil, coll. «Le Champ freudien».
- LAPLANCHE, J. et J. B. PONTALIS [1981] : *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LEDUC-PARK, R. [1982] : *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- MILOT, L. [1988] : «Comment lire un texte de fiction?», dans *Le Risque de lire*, Québec, Département des littératures, Université Laval, Nuit Blanche éditeur, 1988, 13-35.
- PLAZA, M. [1986] : *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives critiques».
- VANASSE, A. [1990] : «Réjean Ducharme et Victor Lévy-Beaulieu : les mots et les choses», dans *Le Père vaincu, la méduse et les fils castrés*, Montréal, Éditions XYZ, 29-43.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1991, détail d'installation, fusain, porcelaine, portraits. Photo Louis Lussier.

POUR UNE PRAGMATIQUE DU SENS

FERNANDE SAINT-MARTIN

Des courants convergents, au sein de nouvelles épistémologies et sciences cognitives contemporaines, s'écartent du modèle cartésien où le sujet, conçu comme un tout homogène, communique avec ce reflet que serait le Tu, sous le primat d'un langage dictant à l'un et à l'autre sa Loi anonyme. Aussi bien la «sémiose infinie» peircienne que la dérive postmoderniste de l'intertexte ou l'«association libre» d'Eco consacrent l'inefficacité d'une communication conçue comme la transmission d'unités conceptuelles de sens. À partir de la sémiologie psychanalytique et de la linguistique pragmatique, une redéfinition de la fonction de la représentation symbolique et des actes de langage ouvre sur une nouvelle théorie de la signification, où le langage visuel révèle son rôle prépondérant dans la vie psychique humaine.

Converging currents, within research in new epistemologies and contemporary cognitive science, are moving away from the cartesian model whereby the subject, conceived as a homogeneous whole, communicates with a reflection which is the You, within the primacy of a language which dictates to both its anonymous Law. Both Peirce's notion of «infinite semiosis» and the post-modern drift of the intertext or Eco's «free association» point out the ineffectiveness of communication conceived of as the transmission of conceptual units of meaning. Using psychoanalytic semiotics and pragmatics, the function of symbolic representation and language acts can be redefined, thus leading to a new theory of meaning which takes into account the decisive role of visual language in the life of the human psyche.

«Je crois que pour ce qui est de l'insuffisance de la pensée, nous n'avons rien à envier aux Anciens», écrivait Lacan (1981: 225). Il en va particulièrement ainsi en ce qui touche la question de la «nature» du sens. Cela résulte sans doute du fait que nous sommes totalement immergés dans le sens qui, à la façon d'une bouteille de Klein sans face interne ou externe, nous agite sans fin, tout en ouvrant sa béance à l'irréductibilité du non-soi.

On pourrait en effet s'étonner du peu de suite apportée à l'effort de Ogden et Richards qui, il y a près d'un demi-siècle, dressaient une première liste des «seize groupes de définitions de la notion de sens», observables dans les discours traditionnels (1946: 248). Ce désintérêt suit-il la conclusion de ces auteurs à l'effet qu'on «ne pouvait faire confiance aux philosophes dans leur façon de considérer le sens» (1946: 185). Quelle discipline serait assez impudente pour prétendre subtiliser à la philosophie son monopole immémorial sur la question du sens ?

La linguistique et la sémiologie s'y sont bien timidement essayé, préférant s'ancrer dans la pseudo-évidence des théories conventionnelles du sens. Une brève allusion au problème de fond et on passe outre : «Si les mots ont un sens...» (Genette, 1991: 9). Certes des variantes ont été proposées à ces «seize» groupes de définitions, mais sans remettre en question le vieux fond

philosophique qui les avait fait émerger et souvent se contredire entre eux. Et, en 1976, un linguiste pouvait écrire : «Il n'existe encore aucune théorie sémantique au sens strict du terme» (Culioli, 1976: 62).

Pourtant dès qu'un soupçon s'élève sur la solidité de cette forteresse du flou — au sein d'un discours qui table innocemment sur une clarté sémantique — l'on conclut à une «mort du sens», ou à une mort du sujet du sens, ou à une disparition de la référence, à une dissolution du signe devenu simulacre, etc. La complaisance avec laquelle le postmodernisme s'est plu à proclamer toutes ces morts et ces deuils ne fait que masquer pourtant un effet de sens rarement questionné.

Si Nietzsche pouvait dire que la croyance à la grammaire renvoyait à une croyance en Dieu, Wittgenstein bouclait la boucle en rappelant que la question du sens est d'ordre religieux. La réflexion sur les deux faces du langage mène, en effet, à des questionnements audacieux, à des pensées «difficiles», pour autant qu'elles heurtent les aspirations coutumières. À cette limite extrême, l'esprit se refuse à cheminer sur un chemin qui semble présager son propre anéantissement. Le destin fatal de Nietzsche inciterait à une certaine prudence quant à prendre en soi, et nourrir de sa foi, des vérités qui seraient trop tristes, plus amères encore que les désillusions qui caractériseraient notre époque.

Le discours public a fait état du désenchantement et de la désolation des individus dans nos sociétés, privés qu'ils sont de la sécurité enveloppante des croyances anciennes et qui se retrouvent «nus et solitaires» dans un monde «vide de sens». Dans le domaine de l'art, cette déception serait explicable, étant donné ce désir forcené de faire affleurer une conscience explicite du sens qui aurait été le déclencheur de la réaction anti-moderniste, face au scepticisme sémantique d'un Clement Greenberg.

La démarche brouillonne du postmodernisme a interdit cependant cette mise à jour. Au relativisme moderniste face à l'ambiguïté du sens, les crises idéologiques plus récentes ont substitué une pure négativité, un nihilisme, qui seraient autorisés par l'évidence d'une absence totale du sens. Les masses, au dire de Baudrillard, ne vivraient plus qu'«en deçà ou au-delà du sens» (1982: 17). Le vide théorique du postmodernisme se compensait de la conception d'un sens lié à la participation et à «l'extase de la communication», considérées non seulement comme valeurs absolues, mais comme valeurs accessibles. Le sens ne se définissait plus comme ce trésor intemporel où chacun irait solitairement puiser, mais comme ce qui émerge de la communication interhumaine.

L'amertume fut grande de découvrir que cette pseudo-communication avait peu à voir avec la relation intersubjective. Il s'agissait davantage d'une sorte de communion ancrée dans le grégaire, dans le fait d'«être avec», de se situer ensemble, côte à côte, de la même façon, dans l'éternelle observation de la scène du monde. Mais où situer, comment décrire ce lieu commun de rassemblement des êtres humains ? Et si l'illusion du sujet cartésien, se mirant harmonieusement dans son vis-à-vis, est dénoncée comme masque irréel, qu'advient-il de l'ineffable lien du Je au Tu, d'un hypothétique passage de quelque chose, qui serait offert et reçu, entre soi et l'autre ?

En quoi consiste cette communication interhumaine, quels sont ses instruments, ses contenus, ses buts et ses fonctions réelles ? Si elle était foncièrement réductible à une demande de gratifications que l'un fait à l'autre, il faudrait renoncer à l'espoir d'une reconnaissance de la particularité, de la différence et de l'autonomie de l'autre. La doxa populaire se résigne à une telle définition, pourvu qu'il y ait alternance de la demande de l'un et de l'autre, dans un cycle plus ou moins équilibré de gratifications reçues et données. Mais cette caricature de la communication fait le constat désespéré de l'impossibilité d'un échange où la vérité de l'un s'imisce dans celle de l'autre, pour la nourrir d'une altérité assumée.

Le langage verbal ou visuel a toujours été pensé dans la fonction double de porteur du sens et d'instrument de communication. Comment s'articule cette conjonction ? Le rapport de soi à l'autre est-il un transport ou

un transfert de biens, à savoir un échange sémiotique de «significations», enrobées dans les divers langages humains ? Puisées dans le champ hypothétique du savoir et de l'expérience, ces significations, comme les «pierres à sucer» du personnage de Beckett, ne feraient plus seulement que changer de poches, mais aussi de bouches !

Le procès fait à l'ambiguïté du langage, au début du siècle, par la philosophie analytique, s'est exaspéré jusqu'à ce que la psychanalyse postule celui-ci comme scindé de sa source de production. Si le sujet ne peut se reconnaître dans son propre texte dont les fondements inconscients lui échappent, ou dans un texte-virus dont il n'est que l'hôte provisoire, c'est le texte lui-même, dans son altérité profonde, qui devient auto-producteur du sens. Comme le suggère Lacan :

Ça parle. Mais pourquoi est-ce que ça parle. Pourquoi est-ce que pour le sujet lui-même, ça parle ? Pourquoi ça se présente comme une parole, et que cette parole, c'est ça, et ce n'est pas lui ? (1981 b: 335)

On conçoit que cette parole incompréhensible au sujet puisse difficilement être interprétée par un quelconque vis-à-vis, seul y parviendrait le tiers qui se prétend «censé savoir» !

Suffit-il par ailleurs de produire des «signifiants» pour que des signifiés circulent ? Ou faut-il souligner, comme le faisait Lévi-Strauss, l'extrême difficulté de dégager des signifiés de ces signifiants que sont aussi bien les objets pléthoriques que les discours symboliques :

L'homme dispose dès son origine d'une intégralité de signifiant dont il est fort embarrassé pour faire allocation à un signifié donné comme tel sans pourtant être connu. (1950 : XLIX)

En rejetant ce structuralisme qui postulait, en outre, que les membres d'une société ne possédaient pas une égalité d'accès à tous ses systèmes symboliques (1950: XX), le postmodernisme refoulait un constat apparemment trop pessimiste sur les possibilités de la communication interhumaine.

C'est en effet la croyance à la double transparence du langage et du monde émotif, c'est-à-dire à l'évidence de l'effet de communication, qui a donné au postmodernisme son dynamisme vitaliste. Mais la pulsion de substituer à la conscience critique une participation phénoménologique à la production des oeuvres n'a jamais pu occulter la manipulation manifeste qui était faite du récepteur au sein des processus de fabrication.

Axées sur l'action/réaction immédiate plus que sur la représentation symbolique, les installations et performances bouleversaient les théories préexistantes de la communication. Outre le mystère des émergences affectives liées à une valorisation du non-verbal, étaient

mettent en évidence les relations complexes entre locuteurs et récepteurs, invités à se joindre comme sujets pluriels de l'énonciation, mais hors d'une communication intersubjective. Leur hypothétique liaison devait résulter du simple déploiement d'un engendrement commun et anonyme de signifiants.

Les célèbres déclarations de Lacan, à l'effet que non seulement «l'amour est impossible» (1975: 81), mais que «le rapport sexuel» n'a pas lieu (1975: 75) frappaient de plein fouet les fondements implicites de cette théorie de la communication. Elles supprimaient le paradigme d'une situation fondamentale de fusion dans une nature soumise à l'Eros, et qui serait belle et bonne si elle était préservée des vices sociétaux.

Le nihilisme lacanien poussait à l'extrême la réflexion épistémologique issue de Freud, bien qu'elle en écartait la dynamique énergétique. Déjà, en effet, les hypothèses freudiennes de la primauté du principe de plaisir et de ses effets de refoulement, du traumatisme narcissique et de ses compulsions de répétition, du transfert dans la poursuite incessante de la réalisation du désir, mettaient gravement en péril la qualité altruiste ou objective des processus de communication entre les êtres humains. Et déjà chez Freud, la scène à quatre où se joue la relation sexuelle semble un écran aveugle où se réalisent les aliénations identificatrices des partenaires.

L'espoir freudien en une possible maturation qui, à partir de la génitalité, mènerait à un certain souci de l'autre en tant qu'autre, a été relativement mis en veilleuse dans les développements de Mélanie Klein et son école. Dans un modèle qui n'est pas éloigné de celui qui est proposé par la psychologie génétique de Jean Piaget sur l'évolution humaine — essentiellement structurée par l'assimilation du monde à soi ou une accommodation pragmatique de soi au monde et marquée par l'égo-centricité de la perception du monde — l'être humain y reste relativement prisonnier de son refus d'accepter le manque jamais comblé.

La modélisation offerte des processus psychiques laisse peu de place à des vecteurs altruisants. Tout le monde interne du sujet se construit par introjections, identifications et projections identificatoires, pour être détruit sans cesse par les mêmes moyens. Le sujet oscille entre une position dépressive résultant de l'absence de l'autre et une position paranoïaque où soi et l'autre sont la proie de satisfactions hallucinatoires ou de destructions agressives.

Certes le succès de la communication commune apparaît fort aléatoire dans ce contexte qui blesse, de toutes façons, le narcissisme humain. Mais il faut voir que l'interprétation des discours ne s'y trouve aucunement conçue comme désespérée. Au contraire, tout énoncé symbolique semble y trouver facilement sa place et son arrière-plan explicatif. Un glissement cependant

s'est opéré par lequel ce n'est plus le contenu conceptuel manifeste qui importe, mais les tensions, les vecteurs, les quantités et les trajets qui sont engagés dans les processus énergétiques qui donnent naissance à cette production symbolique.

Il n'y est plus question de cueillir au jardin des concepts des fleurs plus ou moins exotiques et d'en fabriquer des bouquets aux sédiments et résonances sécurisantes. Le sens résulte plutôt du fait d'éprouver dans son corps une autre violence, celle des émergences continues de noeuds, glissements et cambrures, de trajets et métamorphoses, éprouvés dans des imbrications spatiales gorgées d'affects.

Ce passage d'un sémantisme conceptuel à un modèle sémantique énergétique est la limite qui était apparue infranchissable à P. Ricoeur, proprement «impensable», en conclusion de son analyse de l'énergétique freudienne (1965). Faisant fi des trajets de représentation dynamique déjà élaborés par les sciences physiques et mathématiques, comme des potentialités structurales offertes par des langages spatiaux tels le langage visuel, le philosophe a renoncé à cette percée dans l'inconnu pour revenir sur les terrains bien cadastrés de la conceptualité philosophique classique. Il offrait une nouvelle caution aux aléas de l'herméneutique et de la déconstruction interprétative, qui ne peuvent que découler des insuffisances des théories du sens héritées de la tradition.

LA DÉCONSTRUCTION DE L'INTERPRÉTATION

À l'exemple de Lacan, évoquons comme contexte général de réflexion les théories de la communication de M. Norbert Wiener (Lacan, 1981c: 48) et les notions qu'en a retenues Jakobson pour édifier son célèbre modèle : destinataire/destinataire, message, contexte, code et contact.

Il faut souligner que, dans le contexte artistique visuel, l'on a retenu plus fermement qu'en linguistique verbale la part d'aléatoire inscrite dans la théorie des messages. Sauf à identifier l'un à l'autre émetteur et récepteur sous le primat du même, il apparaît que les répertoires d'informations utilisés pour l'encodage, puis pour le décodage des messages — à la fois expériences propres et connaissances acquises — ne peuvent être que fort différents de l'un à l'autre. Par suite, la distinction établie par Jakobson entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification semble fragile, chacune ne s'élaborant que de son insertion dans le champ de l'autre. Comment comprendre les mécanismes de communication sans avoir éclairé au préalable le type et le niveau des significations que prétendraient véhiculer les messages ?

Cette conscience de la disparité entre émetteur et récepteur est moins agissante dans l'interprétation des

messages verbaux, où le métalangage qui devrait se constituer pour leur interprétation est déjà confusément et inextricablement lié aux «évidences» verbales du texte. Tout lecteur y est présumé non seulement identique à l'autre, mais comme ayant également assimilé les lexiques et encyclopédies. Dans des cas d'exception seulement, suppose-t-on, des sens ou des valeurs différentes sont attachés aux mots ou aux énoncés par différents locuteurs ou locutaires.

Cette illusion a été depuis longtemps démasquée dans le langage visuel. La sémiologie des oeuvres visuelles (Porcher, 1976) a tôt révélé qu'on ne peut présumer quels éléments d'un message seront prélevés par un récepteur et utilisés pour construire la signification. Outre la spécificité des processus de perception chez chacun (Saint-Martin, 1990), cette activité interprétative relève, pour le moins, de la logique de l'intérêt dont a parlé Habermas (1976). À cet égard, l'hétérogénéité et la prolifération des interprétations — depuis les projections identificatoires aux prospections de l'intertexte dans la «sémiologie infinie» — semblent ruiner toute efficacité de la communication et rendre oiseuse toute question sur la nature du sens.

C'est la conclusion à laquelle arrive la trajectoire d'Umberto Eco, ponctuée d'une part par *L'Œuvre ouverte* — publiée en italien, en 1962, l'année même où paraissent les textes fondamentaux de Jacques Derrida — et par son récent plaidoyer sur les *Limits of Interpretation* (1990). Au début et à partir du schème des théories de l'information, Eco offrait une théorie sémantique qui se souvenait en outre, à travers le surréalisme, de la psychanalyse. Elle fondait le sens des «nouveaux» messages artistiques (Joyce, Schoenberg, Pollock) sur la production d'associations libres d'idées, suscitées par des fragments prélevés arbitrairement dans l'oeuvre. Cette théorie du sens s'est généralisée comme une première mise en place, d'un abord plus simple, de la théorie de la «déconstruction» postérieure.

Dans l'introduction de son plus récent ouvrage, Eco prétend avoir été mal compris de ses lecteurs qui auraient survalorisé les droits de «l'interprétance» par rapport à ceux du texte (1990: 6). Comme l'apprenti-sorcier, Eco éprouve quelque angoisse devant la boîte de Pandore de la dérive interprétative qu'il a entrouverte et qui a trouvé de si nombreux appuis dans le postmodernisme. Il cherche à faire amende honorable et à rétablir les droits d'un sens objectif, face à ce qu'il appelle «le cancer des interprétations non contrôlées».

Eco reconnaît que «toute l'histoire de l'esthétique peut être liée à une histoire des théories de l'interprétation et de l'effet qu'une oeuvre d'art produit sur son destinataire» (1990: 47). Mais pour aussitôt ajouter qu'on ferait fausse route à s'interroger sur ces «effets» sur un sujet. Dans *L'Œuvre ouverte*, dit-il, «J'insistais sur le fait qu'interpréter un texte signifie interpréter *tel* texte, non pas ses propres pulsions personnelles» (1990: 50.

Souligné par l'auteur). L'on comprendrait ainsi qu'avant d'être lu par quelqu'un, le texte ferait déjà sens, par lui-même, indépendamment de la structure émotivo-cognitive d'un énonciateur ou d'un lecteur quelconque, tout comme l'a suggéré parfois une paraphrase caricaturale du structuralisme.

Tout en maintenant que le texte soutient «des interprétations multiples» (1990: 40), Eco souhaite que «l'effet» sur le destinataire soit minimisé comme élément constitutif de la sémiologie. Aucun autre trajet conceptuel par «associations d'idées» n'est exclu, sauf à être soumis — comme les hypothèses scientifiques — à un critère de falsification lorsque certaines interprétations ne semblent pas légitimées par le «contexte». Ce contexte est cependant considérablement réduit, puisqu'il n'est constitué que d'une sorte de consensus entre quelques interprètes-experts et surtout fondé sur un appel au sens littéral des expressions et au «sens commun». Ainsi que l'auteur le souligne à partir d'une historiette évoquant l'existence d'un «panier de figes», personne ne peut nier qu'il a été question, dans le texte, à un moment donné, d'un panier de figes et le sens doit s'y ancrer.

C'est-à-dire qu'il affirme que le degré-zéro du sens, fourni selon ses termes, par le plus «idiot et simpliste dictionnaire», ce sens neutre et littéral que chacun «prend inconsciemment pour acquis» (1990: 36) doit jouer et suffit pour construire l'interprétation. Ce bon sens réaliste précise que, quelles que soient les connotations symbolico-culturelles que l'on attacherait à des «figes», ce dernier terme ne renvoie pas seulement à d'autres mots, comme le fait un dictionnaire — ou cette conception du sens exprimé par Derrida comme un «renvoi indéfini de signifiant à signifiant» (1967a: 42) —, mais aussi à des référents transcendants, soit à des objets para-linguistiques, localisés dans le réel.

Sans que l'on commente davantage la restriction inscrite ici à la tradition glossématique hjelmslevienne, le problème demeure du sens que peuvent avoir ces figes «transcendants», tout comme les «pommes» de Cézanne ou les «bottes» de Van Gogh (Schapiro, 1968, Derrida, 1978), quand elles ne sont plus insérées dans un discours ? Qu'à cela ne tienne, répond Eco, à la façon de Greimas, le monde est toujours/déjà langage : «le monde est un texte et le texte est un monde». En dépit des protestations prévisibles du «sens commun» devant la validité d'une telle métaphore, toute signification des choses pour le sujet humain serait ainsi cherchée dans un discours dont les dimensions seraient celles mêmes de l'univers :

Le problème n'est pas de mettre en question l'idée fort ancienne que le monde est un texte qui peut être interprété, mais plutôt de décider s'il a une signification fixe, plusieurs significations possibles, ou plutôt aucune. (1990: 23)

Cette métaphore du monde comme texte occulte à la fois la problématique du sujet énonciateur et celle de

la fonction de la représentation symbolique dans l'économie humaine. Si, selon Eco, l'on ne peut nier qu'une intention a présidé à la production d'un discours, on peut l'écarter sans plus dans le processus interprétatif, parce que l'on ne peut pas le plus souvent retrouver cet «inténué» du locuteur. Qui plus est, cette intention ne contribuerait pas à la sémiose, même si elle lui est intimement liée. Eco semble en effet se rallier à la proposition de Peirce à l'effet que «l'idée de signification est telle qu'elle implique une référence à un but» (1990: 38). Mais les processus internes qui engendrent le discours seraient étrangers au sens : «Nous produisons des *representamen* parce que nous y sommes contraints par quelque chose qui est externe au cercle de la sémiose» (1990: 38).

Eco ajoute pourtant que cette causalité «externe au cercle de la sémiose» serait le «véritable» signifié, qu'il assimile à l'Objet dynamique de Peirce. Ce signifié n'est pas «un morceau de l'ameublement du monde physique», mais bien «une pensée, une émotion, une sensation, une croyance» (1990: 38). Curieusement, le signifié n'appartient plus à la sémiose et les interprétants énergétiques et émotifs définis par Peirce sont retirés hors de la triade du signe et dépouillés de toute pertinence sémantique.

Eco ne reconnaît que deux niveaux d'interprétation: a) celui où le /la destinataire «remplit le texte de sens» (sans préciser d'autres méthodes que l'ancienne formule d'associations plus ou moins conventionnelles); et b) un niveau plus métalinguistique, où l'on établit «les raisons pour lesquelles un texte donné produit une certaine réponse» (1990: 54). Ce dernier processus que l'auteur assimile à l'analyse esthétique renvoie plutôt à une analyse rhétorique de surface. Ainsi, de reconnaître les tropes utilisés par James Joyce dans *Finnegan's Wake* ne permet, nous semble-t-il, ni de comprendre le sens des termes ainsi fabriqués, ni les raisons pour lesquelles ils produisent un certain type de réponses que l'on appelle esthétiques.

Eco n'est pas sensible à la caricature de la communication à laquelle s'exposent les textes ainsi abordés. Une fois l'intentionnalité du locuteur mise hors de cause et aucune balise posée en vue du décodage syntaxique, le «remplissage de sens» devient une imposition de sens, indifférente à la fonction énonciatrice de l'autre et plutôt asservie aux «pulsions personnelles» du percepteur. À cet égard, il conviendrait de faire à celui-ci une nécessité de s'expliquer sur ces jaillissements de sens, concoctés à partir d'une mise en relation de ses particularités internes avec le dictionnaire ou l'encyclopédie.

Ce processus d'accaparement et d'assimilation narcissique des messages de l'autre n'est pas différent de la *Violence de l'interprétation* qu'a décrite P. Aulagnier (1975), en ce qu'il prolonge en miroir les excès autoritaires au sein desquels se réalise l'apprentissage du langage humain. En communiquant à l'enfant les

éléments du langage, explique Aulagnier, le «porte-parole» lui impose simultanément ses propres modèles de représentation du monde comme axes sémantiques. Non seulement cette violence méconnaît le plus souvent l'autonomie sémantique de l'autre, nécessaire pour élaborer un projet de vie, mais elle peut paralyser l'adéquade maîtrise ultérieure de l'instrument langagier. Cette violence, à la fois «radicale et nécessaire», s'articule sur «l'effet d'anticipation» subi par l'enfant du fait de sa relation à un adulte :

L'effet d'anticipation, entendant par là que le propre de son destin est de confronter (l'enfant) à une expérience, un discours, une réalité qui anticipent le plus souvent sur ses possibilités de réponse et toujours ce qu'il peut savoir et prévoir quant aux raisons, au sens, aux conséquences des expériences auxquelles il est confronté de manière continue. (1975: 36)

Mutatis mutandis, la situation communicationnelle entre adultes, au sein du discours scientifique ou artistique, pourrait aussi être dépeinte de la même façon :

La parole maternelle déverse un flux porteur et créateur de sens, qui anticipe de loin la capacité de l'infans d'en reconnaître la signification et de la reprendre à son compte. (1975: 36)

Mais, dans le monde adulte, c'est inversement le récepteur qui, à la façon du porte-parole, présume sans cesse d'une concordance de son univers sémantique et de ses méthodes d'interprétation avec celles de l'émetteur. Ou bien il refuse d'admettre la potentialité d'espaces sémantiques différents, ou bien il en disqualifie la validité en les rejetant pêle-mêle dans le déroulement de la sémiose infinie, alors qu'il se contente pragmatiquement de son propre «interprétant final». Pour inévitable que soit le processus, il n'en constitue pas moins une violence certaine exercée envers le locuteur et son message.

Ainsi tronqué d'une théorie du sujet émetteur et du sujet destinataire, de leurs arrières-plans sémantiques, d'une clarification du code et de son canal de transmission, le modèle structural du schéma de la communication semble réduit à un piétinement fasciné, douloureux ou extatique, devant la «boîte noire» du message. Si les paraphrases interprétatives invoquent, dans un aimable désordre, les discours aussi divers que ceux de Lévi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida ou Lacan, sans d'ailleurs en percevoir les oppositions réciproques, c'est en déniaut aussi bien leur aspect structural que leur dette commune envers les théories psychanalytiques.

L'optimisme communicationnel du postmodernisme ne pouvait que refuser les conséquences pessimistes de la psychanalyse, qui avaient déjà été largement assimilées par le modernisme. L'intuition psychanalytique avait entraîné le constat de «l'effon-

drement des rapports de l'individu à l'institution étatique, religieuse et sociale» (Pleynet, 1977: 258). C'est, au contraire, en tentant de renouer ces liens que l'on a voulu redévelopper récemment les assises du processus d'interprétation.

DU CONCEPT À L'ACTION SYMBOLIQUE

La crainte de toutes accointances avec la «peste» psychanalytique peut seule expliquer, par ailleurs, la timidité avec laquelle la linguistique pragmatique a avoué ses emprunts au modèle énergétique de la représentation et de l'interprétation offert par la psychanalyse. C'est par là, tout autant que par la poursuite de la démarche peircienne, qu'Austin (1970) et Searle (1982) ont effectué la brèche la plus abrupte qui soit dans les théories sémantiques qui régnaient jusqu'alors en philosophie et en linguistique.

D'une part, en radicalisant Austin et en reconnaissant dans tous les types d'énoncés la potentialité de la performativité, Searle propose que les buts et les effets illocutoires du langage consistent moins à effectuer «le transport ou le passage d'un contenu de sens» d'un sujet à un autre qu'à «réaliser un acte» destiné à transformer l'état des choses existant préalablement, au sein du locuteur ou par rapport à sa relation à la réalité externe.

Searle propose, en effet, que les actes de parole soient les produits d'«états mentaux» ou «états intentionnels» — les plus importants étant la croyance et le désir — aussi bien conscients qu'inconscients (Searle, 1985). Leur production correspond moins à un processus de communication entre deux sujets qu'au désir du locuteur de rendre satisfaisants les réseaux énergétiques réglant son espace-de-vie interne/externe, par l'intermédiaire d'actes de parole.

Searle reprenait par là des éléments fondamentaux de l'épistémologie freudienne, soit une théorie de la représentation mentale, préalable et distincte de la représentation langagière — on ne saurait assez dire les méfaits de cette homonymie — et une énergétique fondée sur la croyance, le désir et la satisfaction. Il impliquait par là une redéfinition de la notion du sujet, du langage et du sémantique.

Peu de linguistes avaient auparavant inscrit dans la structure linguistique la présence nécessaire — même si elle reste implicite — de ces réseaux complexes de faits mentaux concomitants, comme composants du sens des actes de parole. Outre l'évocation d'une cinquantaine d'«émotions», conscientes ou inconscientes, qui colorent et déterminent différemment le sens du discours, cette hypothèse exige de différencier les répertoires disponibles à l'émetteur et au récepteur, leurs arrière-plans de savoirs et de pratiques, leurs points de vue perceptuels, etc. Elle cherche aussi à mesurer les quantités de force accompagnant les buts illocutoires,

ou marquant les conditions de sincérité, qui doivent être parties prenantes dans l'interprétation. Dans cette activité que constitue la fonction langagière, tout à fait fondamentales apparaissent les tensions et vectorialités qui structurent les relations entre le sujet et le monde, avant et après l'acte de parole.

On a certes vu des linguistes comme Benveniste (1966) ou des philosophes comme Derrida (1972) tenter de circonvenir, au nom d'une identification des structures grammaticales à la pérennité immanente de concepts logiques — «cette alternance sans fin de l'essence et de l'accident» (Derrida, 1972: 385) —, les conséquences dévastatrices de cette proposition pragmatique sur les conceptions courantes de la communication. Elle rendait avant tout inopérante la distinction entre un type de communication descriptible en termes d'action et d'énergétique et une autre communication qui serait véhicule et transmission de «sens». Le sens, qui loge dans la tête et le système nerveux et non dans les signifiants, les textes ou les dictionnaires, est maintenant conçu comme partie prenante du processus vital du sujet. Il ne saurait résulter d'une dérive du signifiant, qui s'écarterait sans cesse du *hic et nunc* de la parole, sans jamais laisser émerger d'événements neufs.

L'on sait, en effet, qu'en postulant à la source du sens des concepts, dits originaux, l'interprétation par «différance» de Derrida ne se veut que génératrice d'infléchissements par un jeu rhétorique particulier d'un sens toujours déjà là. La force que la pragmatique appelle «illocutoire» s'y dissout dans la forme, sans produire d'émergences sémantiques nouvelles.

Dans toute écriture, écrit Derrida, «les prédicats ne sont pas là pour *vouloir-dire* quelque chose, pour énoncer ou signifier, mais pour faire glisser le sens, pour le dénoncer ou en détourner». Non seulement «cette écriture ne produit pas nécessairement de nouvelles unités conceptuelles», mais ses concepts ne se distinguent des concepts classiques que :

par des différences qualitatives de force, de hauteur, etc. qui ne sont elles-mêmes ainsi qualifiées que par métaphore. Les noms de la tradition sont gardés mais on les affecte de différences entre le *majeur* et le *mineur*, l'*archaïque* et le *classique*, etc. (1967b: 400)

Cette circularité rhétorique au sein des «noms de la tradition» présuppose une permanence des concepts originaux — peu définissables — qui se renforcerait de l'immuabilité de la trace nominale, toujours construite par simple réplique. Derrida invoquera :

ce qui dans la structure de la *locution* (donc avant toute détermination illocutoire et perlocutoire) comporte déjà ce système de prédicats que j'appelle *graphématique en général*. (1972: 383)

Cette autonomie «graphématique» du mot-prédicat est tellement forte, selon Derrida, qu'elle permettrait à

un signe cité ou mis entre guillemets, une fois sorti de son contexte premier, de ne plus relever ni de celui-ci, ni du second :

Par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. (1972: 381)

Ces nouveaux contextes surgiraient d'un répertoire sémantique indéfini sinon infini, construits par un sujet intemporel et anonyme, dont la force illocutoire prévaudrait sur celle du locuteur/récepteur actuel. Cette hypostase d'un statut prééminent des éléments d'une pré-langue — ou concepts primaires dont J. Petitot (1986) a déjà souligné qu'ils renvoyaient inéluctablement au lexique verbal qu'ils étaient censé fonder — relève des mêmes théories classiques du conventionnalisme sémantique standard adoptées par Eco.

Au contraire, par la reconnaissance d'actes mentaux émotifs ou d'«actes conceptuels» qui peuvent être effectués en dehors de l'utilisation du langage verbal, externe ou interne (par exemple, vouloir du lait, estimer la hauteur d'un bâtiment, diagnostiquer une maladie, etc.), Searle facilite le passage vers des théories cognitives où les éléments conceptuels primitifs sont dorénavant conçus comme des «actes» primitifs (Minsky, 1968).

De même, Searle oppose aux énoncés assertifs qui prétendent s'ajuster à une vérité du monde, quatre autres types d'énoncés — soient les directifs, les promissifs, les déclaratifs et les expressifs — qui eux souhaitent ou exigent que le monde s'ajuste au désir du locuteur. Dans une visée de la communication comme un contexte où se joue l'existence du sujet, à la préoccupation logique du vrai et du faux est substituée la notion dynamique d'échec ou de réussite de l'intentionnalité — ou des états mentaux pulsionnels — dans l'activité de parole.

Searle déplace ainsi le champ de la sémantique vers la description de processus énergétiques subjectifs servant des besoins particuliers, et pour lesquels les médiums linguistiques sont des outils commodes, mais plus ou moins adéquats. Le philosophe-linguiste doute, en effet, qu'une procédure issue d'une aussi forte conventionnalité que le langage verbal «puisse garantir que les effets recherchés soient atteints» (1985: 215).

Néanmoins, l'acte de parole modifie toujours quelque chose du *statu quo*, aussi bien chez le locuteur que chez le destinataire, et c'est dans ce registre que la plus importante composante du sens se constitue. L'acte de parler lui-même, ainsi que la psychanalyse l'avait déjà souligné, comme toute autre catégorie d'actes, constitue une décharge pulsionnelle qui est partie prenante du sens. Et comme tout acte, cette activité symbolique est susceptible de prendre, en tant que telle, des colorations névrotiques avant même qu'on ne considère le but ou le contenu du message :

L'activité physique impliquée dans la parole

— distincte du processus de verbalisation — précipite la décharge d'affects régressifs qui accompagnent les idées refoulées. (Fliess, 1987: 63)

Une sémiologie qui prend son point de départ dans la représentation mentale et ses éventuelles transpositions dans des médiums sémiotiques ne se fonde plus sur la théorie du signe, héritée de Saussure, axée sur le lien unitaire d'un signifiant et d'un signifié. Elle pose plutôt que les «significations» — qui peuvent exister sans que des signifiants les cernent — sont les éléments toujours pluriels avec lesquels se construit une «représentation». L'énoncé équivaut ainsi à une représentation qui fait sens par la structuration interne qu'elle tente d'établir entre des états mentaux et des structures diverses de représentation.

LE VERSANT OUBLIÉ DE LA REPRÉSENTATION

Ainsi, la question du sens se profile enfin sur le contexte beaucoup plus vaste de la structure et de la fonction de la représentation symbolique au sein de l'organisme humain. Dès 1885, dans les *Études sur l'hystérie*, Freud définissait l'émergence de la vie psychique par le phénomène de liaison entre une poussée corporelle et un représentant/signifiant, extrait par la perception sensorielle du monde ambiant, au moment d'un investissement libidinal quelconque. C'était affirmer la primauté de la représentation «de chose» sur la représentation de mot, non seulement chronologiquement mais en termes d'intensités d'investissement. Constituée à partir des éléments de l'expérience perceptuelle, la représentation de chose est toujours active, même si elle demeure au niveau de ce que Searle appelle le «langage interne».

Cette forme de représentation, liée aux aspects sensoriels et kinesthésiques perçus dans le réel, est relativement méconnue par nos cultures logocentriques. La psychanalyse lui rend toute son importance quand elle propose que toute satisfaction du désir ne se réalise qu'à travers un investissement de souvenirs perceptuels logés dans l'espace des représentations de chose.

Cette représentation interne «de chose» donne naissance, de façon spontanée, à un langage visuel le plus souvent objectivé, chez l'enfant, dès ses premières années de vie. Ce langage répond aux buts illocutoires assignés par Searle à tout langage :

Toute représentation visuelle satisfait vraisemblablement à l'ensemble de ces buts, cherchant à la fois à élaborer des structures conformes à ce que l'on ressent dans son expérience/connaissance du monde et à rendre le monde «conforme» à certaines énonciations. (1982: 41)

Organisés sous divers modes spatiaux, ces regroupements d'éléments sensoriels dans la psyché rempliront des fonctions analogues pendant toute la vie du sujet, que celui-ci les extériorise ou non dans un

médium linguistique externe. Plus complexes que la syntaxe verbale, les structures visuelles fondent à la fois la «figurabilité» du rêve et la fascination constante offerte par les images, à tous les siècles et dans toutes les sociétés, en dépit des pressions culturelles pour occulter ce versant de la représentation et réduire le réel à des représentations de mots.

Comme l'exprime Theodor Reik dans un article justement intitulé : «Au début est le silence» (Nasio, 1987: 22), l'émergence plus tardive de la parole se produit sur le fond de cette première organisation cognitive et émotive du monde, dont elle dépendra, tout en la trahissant. À la différence du langage visuel qui émerge spontanément du syncrétisme corporel, le langage verbal s'acquiert comme une greffe d'éléments étrangers et artificiels, surgis de l'extérieur, et destinés à encadrer, selon une syntaxe linéaire qui ne correspond ni au monde externe ni interne, le tissu de la vie.

Cette parole qui survient à l'époque du dressage sphinctérien pourra parallèlement à la représentation de chose se substituer symboliquement aux activités érogènes antérieures en vue de réaliser des décharges pulsionnelles (se nourrir, s'exhiber, agresser, féconder, etc.). Mais par ses composantes abstraites et conceptuelles, détachées de l'expérience corporelle, la représentation de mots devient surtout ce mécanisme de défense qui permet de manipuler des représentations, à confortable distance de l'affect si fortement lié à la représentation de chose.

De fait, articulés au sein d'un registre limité de signes conventionnels, les mots sont coupés de l'ensemble des liaisons/connotations qu'ils entretiennent avec les représentations de chose dans l'expérience interne. Et même si l'on tente de les réduire à la fonction requise par le contexte de l'énonciation, ils conservent tous leurs liens avec les états mentaux qui les ont mis en acte. T. Reik soulignera, en outre, les transformations que subissent les mots quand, au lieu d'être simplement pensés, ils sont proférés à haute voix :

Lorsque nous les prononçons, les mots ont une valeur différente que lorsque nous les pensons dans nos représentations verbales. (In Nasio, 1987: 23)

Plus radicale dans la question du sens sera la fonction sémantique divergente que la syntaxe particulière des représentations de chose et de mot leur permet de jouer dans l'économie libidinale de l'être humain. L'hypothèse même d'une contradiction sémantique entre ces deux modes symboliques a émergé en 1975, à partir de deux ouvrages majeurs : *La Sémiologie psychanalytique* de C.S. Gear et E. Liendo et *La Violence de l'interprétation* de P. Aulagnier.

D'une part, Gear et Liendo poseront la nécessité de différencier, dans tout discours verbal, les représentants de mot des représentants «factuels», ces derniers explicitant la position effective du locuteur vis-à-vis de ses

objets symboliques privilégiés. Cette représentation de chose est non seulement différente de la situation décrite par les représentations de mot, mais elle en constitue sémantiquement un miroir renversé. Cette sémiologie psychanalytique innove, en outre, en déterminant l'existence de signifiants d'affects, définis selon la loi de contenance de Klein et Bion, c'est-à-dire issus de la représentation de chose.

D'autre part, P. Aulagnier s'adresse aux mêmes problématiques de base, en maintenant la présence d'instances de représentation plus globales sur des signifiants particuliers. Elle définit trois scènes où se produit l'activité psychique : a) celle du *pictogramme* originaire, soit des images unissant les zones corporelles perceptuelles et les objets externes qu'elles «engendrent»; b) celle du phantasme, produisant une image du Je, sous le regard d'un tiers et qui diffère totalement des premières; et c) celle du niveau idéique du Je, constitué par le «nommable», tout à fait étranger aux premières (1990: 69). Aulagnier précise qu'il y a «hétérogénéité radicale séparant la représentation idéique du Je du représentant pictographique de ce même Je» (1990: 68), comme d'ailleurs de la représentation phantasmatisque de ce même Je, à la fois par l'hétérogénéité des composantes, des structures et des fonctions.

La représentation de chose qui unit, dans le pictogramme, l'organe et son composant externe — la vision n'existant de fait que lorsque les rayons lumineux lui parviennent — est l'espace premier et continu de l'expérience :

l'agir de l'homme, la succession de ses expériences se traduiront sur la scène de l'originaire par ce «flux représentatif» dans lequel la relation de la psyché à ce qu'elle produit, et à ce qu'elle expérimente, s'exprime et se manifeste par un pictogramme. (1990: 67)

Par définition, les vecteurs d'ajustement du sujet au monde soulignés par la linguistique pragmatique, liés à diverses variables et intensités conscientes ou inconscientes, exigent de l'interprétation une riche potentialité de modèles spatiaux qui puissent rendre compte des différents niveaux de la structure psychique du sujet. Le développement en linguistique verbale de nouvelles «grammaires spatiales», soucieuses du contexte perceptuel de l'énonciation (Langacker, 1983), devrait accélérer le recours à une sémiologie visuelle (c'est-à-dire spatiale) en vue d'une explicitation des structures cognitives et émotives du sujet et des fonctions de la représentation. L'influence grandissante des sciences cognitives permettra en outre de redéfinir les problématiques mêmes de la sémiologie que sont la question du sens et celle de la communication.

On peut lier aussi bien aux propositions psychanalytiques (Bion, 1982), qu'à celles de la psychologie topologique (Lewin, 1936) ou de la psychologie de la Gestalt (Saint-Martin, 1990), l'hypothèse que le travail

propre de la représentation est de regrouper les stimuli et les faits d'expérience dans une structure qui les rende non seulement agréables et expérimentables au sujet, mais qui lui permette de les connaître et de les assimiler. Cette activité incessante de la pulsion libidinale et cognitive définit à la fois la pensée, la vie affective et l'activité créatrice.

Ainsi le sens ne se résout pas en unités signifiantes que les interlocuteurs se passent tour à tour, comme des pièces de monnaie, mais il résulte du mode d'interrelations établies entre des «représentants» très variés. Ceux-ci appartiennent aussi bien à l'ordre perceptuel (moteur/kinesthésique, visuel, tactile, thermique, etc.) qu'à celui de l'émotion, de la cognition ou de la conceptualisation. Non seulement ces éléments appartiennent à des ordres et des registres variés, de densités inégales, mais les diverses liaisons établies entre eux varient par leurs intensités, leurs vectorialités et leurs intentionnalités. C'est dire que l'interprétation linguistique renvoie à une pluralité qui doit être spatialisée, de façon suffisamment souple, pour les maintenir en simultanéité dans la conscience immédiate (Saint-Martin, 1987).

Dans ce contexte, la parole, l'écriture et le langage visuel consistent dans la production de modèles de représentation de l'expérience qui servent le sujet dans sa recherche d'équilibrage et d'intégration de ses trajets internes, conscients ou inconscients. Si on reprend de Searle ses deux grandes catégories d'états mentaux accompagnant tout énoncé, on pourrait avancer que dans un contexte assertif, de type plus ou moins objectif, le sens premier d'un énoncé est de prudemment reconfrmer la «croyance» qui sert de base à la sécurisation de toute structure cognitive. Mais dans tous les autres types d'énoncés, et singulièrement dans l'univers de l'art ou de la littérature, le but de l'interprétation est de comprendre la nature du «désir» qui y affleure.

Le but de la communication y devient multiple, à la fois de connaître et de faire connaître les enjeux des trajets internes du sujet, d'éprouver la validité ou l'efficacité de l'activité linguistique, ou de certains modèles de représentation, dans la transformation des situations internes/externes. La communication qui est toujours activité du sujet, transformant le *statu quo*, résulte en une collaboration, phantasmatique ou non, de l'autre dans la réalisation du but intentionnel.

En dehors des effets pragmatiques qu'elle produirait dans la réalité externe, ou chez l'autre, la communication est une réussite, lorsqu'en dépit de divergences quant à la spécificité des significations internes représentées, le percepteur reconnaît la forme dynamique qui structure le modèle des relations proposées, et l'estimant utile à sa propre tâche de vie, en adopte des modalités. Chacun apporte ainsi à l'autre ce que son psychisme produit de plus précieux : les modèles structurels qui permettent l'intégration des états émotifs et conceptuels dans la relation au réel.

Références bibliographiques

- AUSTIN, A. [1970] : *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.
- AULAGNIER, P. [1975] : *La Violence de l'interprétation, Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF.
- BAUDRILLARD, J. [1982] : *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denoël/Gonthier.
- BENVENISTE, E. [1966] : «La Philosophie analytique et le langage», *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 276.
- BION, W.R. [1982] : *Transformations*, Paris, PUF.
- CULIOLI, A. [1976] : Cité dans J. Dervillez-Bastuji, *Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles*, Genève/Paris, Librairie Droz.
- DERRIDA, J. [1967a] : «Force et signification», *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 9-49;
- [1967b] : «De l'Économie restreinte à l'économie générale», *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 369-407;
- [1972] : «Signature, événement, contexte», *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 367-393;
- [1978] : *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- ECO, U. [1965] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil;
- [1990] : *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.
- FLIESS, R. [1987] : «Silence et verbalisation», *Le Silence en psychanalyse*, Paris, Rivages/psychanalyse, J.D. Nasio, ed.
- GEAR, C.S. et E. LIENDO [1975] : *Sémiologie psychanalytique*, Paris, Minuit.
- GENETTE, G. [1991] : «Récit fictionnel, récit factuel», *Protée*, vol. 19, no 1, 9-18.
- HABERMAS, J. [1976] : *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard.
- LACAN, J. [1975] : *Le Séminaire, Encore*, Paris, Seuil;
- [1981] : «Des signifiants primordiaux et du manque d'un», *Le Séminaire, L. III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 221-232;
- [1981b] : «Tu es», *Le Séminaire, L. III, Les psychoses*, 333-348;
- [1981c] : «L'autre et la psychose», *Le Séminaire, L. III, Les psychoses*, 39-54.
- LANGACKER, R. [1983] : *Foundations of Cognitive Grammar*, Bloomington, Indiana University Linguistic Club.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1950] : «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss», *Sociologie et anthropologie*, Marcel Mauss, Paris, PUF.
- LEWIN, K. [1936] : *Principles of Topological Psychology*, New York, MacGraw-Hill.
- MINSKY, M.L. [1968] : «Matter, Mind and Models», *Semantic Information Processing*, Cambridge, M.I.T. Press.
- NASIO, J.D., ed. [1987] : *Le Silence en psychanalyse*, Paris, Rivages/psychanalyse.
- OGDEN, C.K. et I.A. RICHARDS [1946] : *The Meaning of Meaning*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner.
- PETTITOT-COCORDA, J. [1986] : *Morphogénèse du sens I*, Paris, PUF.
- PLEYNET, M. [1977] : «De la culture moderne», *Art et littérature*, Paris, Seuil, 237-262.
- PORCHER, L. [1976] : *Introduction à une sémiotique de l'image*, Paris, Didier.
- RICOEUR, P. [1965] : *De l'interprétation*, Paris, Seuil.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec;
- [1990] : *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SCHAPIRO, M. [1978] : «The Apples of Cézanne», *Modern Art 19th and 20th Centuries*, New York, George Brazillier.
- SEARLE, J.R. [1982] : *Sens et expression*, Paris, Minuit;
- [1985] : *L'Intentionnalité, Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Minuit.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1990, 80 X 100cm.

D'UN SUJET EN SOUFFRANCE OU LA TRANSMISSION ANTIPHONÉE

ANNE ÉLAINE CLICHE

L'Antiphonaire d'Hubert Aquin¹ sert ici de figure pour penser le battement de la loi entre la mémoire et l'oubli. Battement, à l'instant fantasmé où le corps se fait le signifiant de sa propre disparition comme pour témoigner en son nom d'un réel dont il désire transmettre la vérité intolérable. Ce fantasme du roman aquinien est l'occasion de considérer la place qui revient au sujet, doublement assujéti au droit et au désir. Sujet du roman, donc.

This article uses *L'Antiphonaire* by Hubert Aquin as a figure to rethink the movement in the Law between memory and lapse of memory, the moment when the body becomes the signifier for its own disappearance as if bearing witness on its behalf to the reality whose intolerable truth it wishes to transmit. Aquin's novel provides an opportunity to examine the untenable position of the subject caught between law and desire.

– *Je me souviens.*

Cela vous rappelle-t-il quelque chose?

– *Je me souviens.*

Supposez que cet énoncé, je le laisse un moment résonner seul; comme le mot d'ordre d'une nation, par exemple, ou sa devise.

– *Je me souviens.*

Est-ce là prologue, promesse, annonce ou simplement la première phrase d'un dévoilement... qui vient... qui va venir?

– *Je me souviens.*

Dans quel temps sommes-nous? Celui du commencement, de l'ouverture dont cette phrase ne serait que le léger retard, le différé infime? Disant: *Je me souviens*, je ne dis rien encore de la mémoire sinon qu'elle vient, qu'elle revient, qu'elle sous-vient, et je vous retiens un moment, juste le temps de dire que cela (quoi?) fait retour et va venir, va commencer à la phrase suivante.

– *Je me souviens...*

Mais cet incipit n'est peut-être encore qu'une ponctuation, la mienne, qui viendrait frapper à contretemps un autre texte dont l'énonciation est ailleurs et dont, oui, oui, je me souviens, là, maintenant que vous le racontez, maintenant que je vous écoute, que je vous lis.

– *Je me souviens.*

À moins qu'il ne s'agisse d'autre chose. D'une ponctuation, certes, mais qui viendrait scander, par dérision cette fois, l'effigie d'une scène historique. *Je me souviens!* Mais oublions cela, voulez-vous?

– *Je me souviens.*

À quoi s'enchaîne cette phrase? De quel enchaînement est-elle ainsi brutalement arrachée?

– *Je me souviens.*

De quel corps de mémoire ce «je» emblématique est-il la voix?

– *Je me souviens.*

– De quoi? De qui? Et contre quel oubli? Afin de recouvrir quel trou de mémoire?

– *Je me souviens.*

Comment interpréter cet énoncé qui insiste, tourne à l'obsession et appelle, semble-t-il, le déploiement de rien? Il y aurait, pour l'heure en tout cas, au moins une hypothèse à n'entendre là qu'un performatif, que l'acte de l'anamnèse pour autant qu'il effectue justement ce *rien* dont je me souviens, dont je *dois* me souvenir, dont je dois bien me souvenir puisque cette devise n'est déjà plus une prescription ni une injonction mais l'affirmation anticipée de ma propre mémoire.

Et si la chaîne se trouvait tout entière dans la performance de la phrase, dans ce mot d'ordre qui me lie à un ensemble et dont l'acte, justement, *est* la mémoire? Supposons la mémoire par avance enchaînée à l'intransitif de ce corps parlant. Alors? Qu'est-ce que la mémoire? Cette performance à venir... où le sujet manque à sa place.

– *Je me souviens.*

La mémoire, ici, est devise, nom propre, Loi, lieu où un

je sous-vient à lui-même pour se perdre et s'oublier. Car la devise est sans sujet et c'est en cela seulement qu'elle divise, scande, sépare, rassemble; en cela aussi qu'elle nomme du fait de ne porter au jour que le coût de cette division. Car la devise est encore ce que coûte le transfert d'un nom — monnayable — sur la scène internationale : l'autre scène.

J'aurais pu aussi commencer par un rêve. Par exemple, celui-ci :

Quelqu'un s'avance vers moi — je ne vois pas son visage — et me parle. Tout de cette parole est oublié. Pourtant, au fur et à mesure qu'elle m'arrive, une déformation de mon corps commence à s'accomplir suivant le déplacement d'une sensation étrange qui n'est peut-être que celle produite par le passage d'un ordre à l'autre (du bras, à la jambe, au torse) de ce qui m'est adressé. Derrière moi, sur l'aplat d'un mur, l'ombre projetée des deux corps dessine la figure mouvante de cette transmission.

Ainsi, le visage et les mots du rêve sont oubliés. Ne reste sur place que le face à face de ce que je deviens dans ce qui m'arrive. Face à face dont le corps n'est ni le mien ni celui de l'autre mais une projection : la figure projetée de ce passage.

Voilà. J'aurais pu aussi raconter ce rêve pour rendre compte d'une incarnation de la mémoire comme transmissibilité absolue de l'oubli.

*

Ainsi, il y aura deux commencements à ce texte. Deux versants de la mémoire pour penser la transmission dans le battement antiphoné du transitif et de l'intransitif. Il y aura au départ la nécessité d'une doubleur par laquelle se donnera à entendre la disposition d'un sujet à sa mémoire, au regard de la souffrance et de la loi. Deux commencements, enfin, pour dire que le sujet vient au-devant de la loi, doublement marqué d'un signifiant qui le destine au juridique et au désir². Car le sujet dont je veux parler est celui qui, sur la scène historique déjà instituée, cherche encore sa loi, en désire la violence fondatrice en même temps qu'il fantasme la plénitude de son édit comme récitation historique de sa mémoire. Le sujet dont je veux parler est celui de l'*Antiphonaire* d'Hubert Aquin, qui cherche — en l'imitant — la forme d'une transmission où le temps rompt le corps, le viole et le renomme «à mort» à l'étrangeté de son histoire. C'est précisément le corps performatif de la mémoire que semble supporter le nom de Christine Forestier, signataire d'une lecture dont elle accomplit la loi.

Or, il semble qu'on ne puisse avoir affaire à la loi sans se demander où elle a lieu, et d'où elle vient. Le double commencement de mon écrit est déjà la

traduction que je propose du romanesque aquinien, pour dire qu'entre l'oubli du rêve et la remémoration intransitive de la devise, qu'entre le sujet du désir et le sujet fantasmé de la mémoire, qu'entre le *je* du désir inconscient et le *je me souviens*, il y a l'arrêté de la Loi dont on peut faire, tragiquement, une signature. L'*Antiphonaire* ? Un entre-deux, une fracture qui juxtapose deux scènes et qui est peut-être le lieu inhabitable de la mémoire faite Nom.

Le sujet dont je parle par le détour de cette division inaugurale, c'est donc aussi le sujet du roman. Car la loi partage ses conditions de possibilité avec la chose littéraire du fait qu'elle pratique — c'est l'enseignement du droit — une sémiotique rigoureuse de la fiction. Reste à montrer comment le procès de fictionnalisation rencontre, toujours et immanquablement, la souffrance la plus cruelle, lui qui vient précisément là pour la recouvrir. C'est dans le rapport à cette souffrance que le juridique et le désir — ou que le sujet du droit et le sujet du signifiant — se séparent. Le sujet du roman joue du signifiant comme d'une lame, d'un stylet, en portant au texte l'effraction que le droit colmate et que le désir déporte. Et la dimension tragique de l'écriture et de la lecture devient la condition d'énonciation de celui qui, pour les autres, choisit d'assumer en son nom cette place en souffrance du sujet.

Le sujet en souffrance est toujours un sujet en souffrance de loi, et il existe une sémiotique qui dispose cette souffrance pour son déchiffrement. L'*Antiphonaire* est l'histoire d'une lecture par où la mémoire arrive au corps comme un scandale. Or, cette prise directe d'un corps par la mémoire est aussi ce qui se donne à lire comme une transmission mortifère défigurante ramenée devant la loi sous la forme d'une confession qui ne se souvient plus du nom de la faute. La souffrance advient à ce moment précis où l'oubli est raturé par un corps qui s'en fait la mémoire. Ma lecture cherche ici à reconnaître le sujet du roman dans cette disposition paradoxale de la souffrance, dans cette sémiotique de la fiction comme assumption inédite (interdite) de la mémoire. Car la mémoire se fonde sur l'oubli du sujet dont le *Je me souviens* a révélé la place. De là, la question implicite que pose le sujet de la fiction pourrait bien être celle-ci : comment témoigner de la loi?

Il s'agit donc enfin de parcourir ici ce que j'appellerai la sémiotique de la place intenable qu'occupe le témoin de la loi, entendez : son martyr, si l'on se rappelle le lien étroit qui noue l'une à l'autre ces deux figures, l'une légale et l'autre religieuse; lien qui, dans le martyr, ramène la douleur et la mort sur la scène de la parole, du regard et de la vérité. Le martyr, en effet, est d'abord (étymologiquement) le «témoin de Dieu» — témoin de la Loi — qui manifeste, par sa souffrance et sa mort, la vérité insoutenable qu'il a rencontrée. Et le martyr est encore celui qui souffre de devoir avouer interminablement la faute radicale qui consiste à ne pouvoir nommer — ou écrire — la Loi qu'il refuse d'abjurer.

Martyr, on peut certes affirmer que le personnage de Christine Forestier le devient, elle qui cherche à témoigner d'une loi dont elle veut, au nom de la vérité historique et autobiographique, porter la «manifestation implacable» à l'écrit. Elle commence ainsi son journal:

Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces diverses de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, ce livre est composé en forme d'aura épileptique: il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements et de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable. (p.17)

Mais de quelle loi s'agit-il de témoigner et devant quelle instance? Dans les romans d'Aquin, la question insiste de savoir à quelle loi on s'affronte, à quel *implacable* manifesté qui met les sujets en mal d'autobiographie. Or ici, avant même que le témoin ne commence à parler, quelque chose s'énonce à l'ouverture du roman comme un édit sur l'improbable inscription de ce qui pourtant sera accompli. Le roman débute en effet par cet incipit se rapportant au mal sacré :

Rien ne peut conserver ce caractère aussi imprévisible dans son déroulement. (p. 9)

Et Christine reprend d'entrée de jeu ce *rien* qui supporte, comme on sait, toute son énonciation, visant l'accès à la représentation d'un temps qui doublerait le rien et serait aussi, à la fois, l'extension imaginaire de son recouvrement :

Rien ne m'a motivée, *rien* ne motivera jamais personne à écrire ainsi, sans ordre, ce que je m'apprête à écrire. *Rien* n'est nécessaire; ce qui revient à dire que tout est aléatoire ou presque tout. La neuvième crise de Jean-William est à peine amorcée que déjà je m'en éloigne, je suis sur le point de la distancier, de lui trouver un double imaginaire, une sorte d'extension temporelle incommensurable. Je me meus sans émotion dans un espace-temps dont les frontières sont difficiles à discerner : bien sûr, il y a d'abord ce lit du Motel Hillcrest à San Diego, mais je suis encline à ne plus m'y voir auprès de Jean-William qui continue son épisode épileptiforme sans moi, puis Montréal sort de la brume [...], Montréal où j'ai vécu trop longtemps et trop mal, puis Bâle où Jules-César Beausang [...] puis Turin, puis Chivasso [...] Et ne parlons pas des autres villes où je suis brûlée vive : Novara, Toulouse, Asbestos, Drummondville, Neuchâtel, Genève, Rolle, autant de noms sans histoire [...] (p. 17-18)

Ainsi le rien engendre déjà le déferlement des noms qui sont autant de sites enchaînés l'un à l'autre pour recouvrir le «sans histoire» du sujet. Et l'épilepsie de Jean-William sur laquelle Christine s'apprête à écrire «pour rien», sinon pour en marquer le temps, est un corps d'amnésie dont elle seule peut témoigner, elle qui

se souvient. Je cite ici la fin du premier chapitre dont le narrateur demeure anonyme :

Christine connaissait bien ce déroulement sinistre [...]. Après, l'amnésie lacunaire est totale : il n'y a plus de trace de ce qui est arrivé. Jean-William est frais comme une rose, blanchi, transparent comme du verre sans souvenir, pur de toute souillure antérieure.[...] Christine se souvient machinalement de Turin [...]. Mais Turin lui rappelait aussi un autre souvenir, au deuxième degré celui-là : celui de Jules-César Beausang qui avait expédié son manuscrit à un imprimeur de Chivasso [...] afin de l'y faire imprimer. (p. 16)

«Christine se souvient» d'un temps qui n'est le sien que de se fondre au premier corps d'amnésie en le corpus qu'elle a constitué pour sa thèse. Corpus magistral sur lequel elle veut aussi écrire. On sait que ce roman est l'histoire de la substitution de l'écriture d'une thèse en philosophie des sciences par l'écriture d'une autobiographie épileptiforme. Passage entre deux corpus ou entre deux corps, dirais-je.

Par ailleurs, la culpabilité ou, si l'on veut, l'attestation (testimoniale) de la faute — du défaut de mémoire — est au centre du romanesque aquinien, tirant chaque fois l'autonarration vers une autobiographie de type confessionnel. Le foyer du roman chez Aquin est toujours une faute — figurée par un crime — qui, par son statut inénarrable, scandaleux ou improbable, relance continuellement la narration vers sa propre genèse. C'est sur cette éclipse ou ellipse que se constitue ce qu'on pourrait appeler une topologie de la mémoire selon laquelle la faute et la confession se recoupent, faisant ainsi procéder l'inavouable de l'aveu même. Le sentiment de la faute — ici : la honte de Christine Forestier, qui traverse le roman — déclenche le parcours de son expiation à travers une écriture confessionnelle présentée comme étant «strictement autobiographique» et visant à consumer dans l'écrit le crime lui-même. Ce statut du récit est d'ailleurs représenté dans la confession accélérée de Christine à son amant Robert, et consiste dans la liste interminable des noms du désir visant à nommer la jouissance innommable :

[...] il m'a obligée de parler après, de parler, de lui raconter (en larmes) tous mes malheurs et la vérité, l'abominable vérité. Je me confessais de tout ce que j'avais vécu avant de le rencontrer et même des plus anciens incidents de mon enfance — les plus pénibles aussi : ceux qui concernent mon père (cette histoire de tentative de viol) [...] il ne voulait rien moins que tout : [...] le minutage de mes orgasmes quasiment, l'intensité indicible de mon effondrement post-coïtum, le coefficient de mon hyposalivation et celui de mes émissions vaginales, la quantité de sperme de chacun, les moyens contraceptifs utilisés, les mots dits avant et après chaque occasion...[...] Le temps seul aurait pu me sauver; mais Robert accélérât le défilé des autres hommes qui m'avaient touchée,

prise, aimée... [...] Et moi, pauvre folle [...] j'étais comme envahie par tout ce défilé de partenaires amoureux (ou vénériens) que Robert m'imposait de décrire dans le détail... (p. 77-78)

Le corps de la confession est chez Aquin le seul qui puisse témoigner de la loi. Mais de quel sujet ce corps est-il la figure? D'un sujet juridique soumis à l'interrogatoire d'une accusation dont il connaît l'issue tout en espérant quand même être sauvé? D'un sujet juridique supposé savoir, donc – puisque, comme l'énonce le code: «nul n'est censé ignorer la loi»? Ou d'un autre sujet, pris au défaut de sa lettre et supposant défaut le référent de sa légitimité («mon père, cette histoire de tentative de viol»)?

Qu'est-ce encore qu'un *sujet juridique*? Disons seulement que le sujet du droit – fiction d'une vérité indivise, affirmation absolue de la satisfaction ou de la réparation au nom de laquelle n'est jamais oubliée la césure de la mort compulsivement ressaisie, formalisée –, que ce sujet du droit fondé sur l'oubli de l'oubli est en quelque sorte l'invention d'un corps de prescriptions qui fait de l'inaccessibilité de la loi – de son *inapplicable* – le défaut sinon la faute du corps qui s'y affronte. Le droit est en fait le corps certain de la loi, son corps systématique des certitudes quant aux causes. Corps abstrait: celui des juridictions récitant la division du sujet pour en écrire la mort fictive. Mais il s'agit là d'une fiction étymologique du corps: symptôme d'une saturation et d'une saturation de la langue en tant qu'elle serait «effective». Le droit, enfin, c'est le corps écrit ignorant sa loi pour la représenter. La fiction juridique serait ainsi ce qui recouvre, selon une mise en scène du dévoilement et de l'imputation, l'inaccessibilité du corps à la Loi.

En quoi le corps de la confession vient-il rendre compte, lui, de l'insurmontable scission entre le droit et la loi, entre l'accès au droit, à son effet, et le retranchement de la loi? Peut-être en ceci que la confession est l'acte de mémoire qui s'effectue d'avoir à nommer une faute impossible puisqu'elle est toujours le défaut de mémoire du sujet. La confession a pour but d'exposer au regard la division du sujet en tant qu'elle serait sa vérité. Or, cet acte d'anamnèse vise, comme le droit, l'écriture des causes mais ne parvient jamais à l'écrit et ne rencontre que le manque comme seule condition de représentation. Parce que l'aveu ne se réduit aucunement à dire le vrai et n'arrive jamais non plus à se fermer sur sa possibilité. Ce qui demeure innommable ou immémorial dans la faute c'est sa cause ou sa loi. La confession conduit le corps à son effondrement. «J'étais à bout, molle intérieurement, toute débilitée...», note Christine, décrivant la fin de sa vertigineuse révélation.

La mémoire est un corps d'écriture, jamais un corps écrit. C'est en cela que la loi du sujet de la confession ou du sujet de la faute – et l'on reconnaît là toute la fondation judéo-chrétienne – c'est en cela que la loi précède et dicte la faute. Et la confession, dès lors, ne commence

jamais que pour témoigner de cette place de la loi. Elle en est la diction ou l'énonciation dont l'énoncé ne peut être que la prescription au futur de ma mémoire improbable – «Tu ne pécheras point». Place circonscrite d'un déchiffrement ou d'une lecture déportée et pourtant actuelle comme le Jugement Dernier.

Chez Aquin, le corps de désir est toujours par avance un corps religieux, sacré à la place intenable de sa jouissance et de son effondrement. Mais c'est un sujet religieux aussi en ce que la prescription de la Loi le fonde dans une foi telle, qu'il s'arroge, paradoxalement contre toute prescription, la place de Dieu. Place de l'incarnation insufflée par une parole qui ne peut que faire coïncider la jouissance et le viol. Car la jouissance *comme* viol est en quelque sorte la figure de l'oubli s'élevant en corps de la Loi³.

La temporalité du roman aquinien se trouve donc dans cette impasse qui noue le sujet juridique au sujet du signifiant. Et la figure, aussi bien rhétorique que topologique qui permet de disposer ce sujet de la souffrance – sujet en proie à la défiguration – est l'ellipse (du grec *elleipsis*: manque). Sur cette base, il me semble que l'on peut relire l'engagement politique aquinien comme un procès de fictionnalisation essentiellement construit sur le principe de l'anamorphose. L'anamorphose, comme on le sait, s'effectue à l'intérieur d'une géométrie à double foyer dont l'un des deux est virtuel, non pas réel, c'est-à-dire purement constructible. Rappelons que c'est aussi ce principe de l'ellipse qui supporte la disposition des tribunes de Saint-Marc à Venise et qui a suggéré aux Gabrielli les premières compositions concertantes dans lesquelles l'antiphonaire liturgique se doublait d'une véritable structure sonore antiphonée (par l'alternance des sources d'émergence de la voix). L'ellipse est la figure désignée pour rendre compte d'un foyer en défaut, d'un référent défaut, ou, si l'on veut, par association, du référent de la Défaite en tant qu'elle serait une scène originaire construite par une collectivité fantasmant sa souveraineté et son Nom⁴.

La topologie du Nom, tous les romans d'Aquin la mettent en jeu dans un procès qui fait intervenir à outrance l'effraction et la douleur (viol, meurtre, suicide, crise, violence physique, explosions orgastiques). Cette entrée en scène de l'ob-scène s'effectue donc par une pratique de l'anamorphose, une projection perforante de la perspective. En effet, il s'agit bien dans l'anamorphose d'un procédé optique de défiguration de la toile, puisque l'objet anamorphosé n'apparaît qu'à partir d'un déplacement latéral à la représentation donnée. Celle-ci perd alors ses repères optiques et devient de plus en plus floue au fur et à mesure que l'autre forme s'élève. Le spectateur assiste ainsi à l'érection d'une figure là où la représentation fait défaut. Quant aux anamorphoses à miroirs, la représentation est d'emblée savamment détruite, liquidée, anéantie selon les données d'une mathématique visuelle que le miroir a pour fonction de redresser. Ce sont les toiles dans lesquelles se marque

un angle hors-image où doit se placer le miroir. Apparaît dès lors au spectateur ce point ouvert dans la toile, cette béance bordée par la représentation anéantie et qui est aussi le lieu de sa lecture. La mathématique d'une telle représentation est entièrement structurée par l'ellipse.

Chez Aquin, il s'agit de nommer ce qui cause l'écriture. Chaque scripteur est ainsi d'emblée expulsé de son Nom et renommé par un foyer de lecture qui, dans le *continuum* du roman, lui revient comme son point de disparition. L'origine du roman aquinien est dans cette double focalisation de l'énonciation qui met en place une temporalité paradoxale à la fois continue et discontinue. Le mal, la faute se trouvent engagés dans un circuit à répétition où le crime est chaque fois le défaut du Nom ou, si l'on veut, le référent défailt ou infigurable. Référent comme défaite nationale aussi bien que subjectale qu'il s'agit de ramener sur la scène mémorielle pour en opérer enfin le sacrifice. Du moins est-ce là le fantasme tel qu'il se dispose dans cette écriture produite pour nommer le mal.

La fonction de l'*editio*, l'édition comme la pratique explicitement *Trou de mémoire*, mais aussi plus généralement comme exhibition, mise au monde du texte, acte de lecture et de nomination, l'*editio* omniprésente chez Aquin devient inmanquablement l'occasion d'une répétition de la faute. Faute enchaînée à une série de représentations ou simplement attestée par la culpabilité insurmontable des scripteurs dont Christine Forestier est, si l'on peut dire, la figure accomplie. De là, le mal ne trouve jamais dans l'écriture le salut que serait sa résolution. La confession ne produit pas non plus l'effet d'une libération ou d'une rédemption de la faute. Au contraire, le mal y est infiniment rejoué, sérialisé au point où le scripteur se trouve arraché à sa propre parole, à son aveu, par un mal qui lui revient du lieu anamorphique. Et c'est de cela, ultimement, que Christine témoigne par la souffrance puisqu'elle écrit :

[...] je déplais [...] je fais mal (telle une douleur à la tête)... Oui, cela est implacable, inévitable presque, imprévisible en tout cas : cela me qualifie fâcheusement aux yeux du critique littéraire qui devra recenser pareille «compositio». Il dira, ce critique, que... En fait, je crois que ce qu'il dira tiendra compte du fait que j'ai fait de mon mieux pour décrire la vérité[...] Cette crise de Jean-William, à San Diego, croyez-moi, ce fut la plus atroce qu'il me fut donné de voir (et la plus douloureuse de mon point de vue...) [...] autant d'épisodes qui se sont réellement déroulés tels que je les ai décrits! Cela finalement rejaillit sur moi, m'influence en retour comme une sorte de ressac violent qui me brise les reins! [...] Et dès lors [...] j'écris comme si je me noyais [...] le langage ampoulé qui me servait de radeau se dégonfle et coule étrangement avec moi [...]. (p. 213-214)

Étrangement, oui, la confession semble alors devancer le mal qui devient l'effet, après coup, de l'écriture.

La narration actualise dans l'écrit une *faute en transmission*, qui en est à la fois l'anamnèse et la projection, et qui arrive au corps du scripteur comme un processus mortuaire. Cette mort est vécue par le sujet comme la conséquence d'une faute qu'il ne peut reconstituer précisément parce qu'elle est une «retombée» au sens où Severo Sarduy l'exprime dans *Barroco* :

«retombée» : causalité achronique
isomorphie non contiguë
ou
conséquence d'une chose qui ne s'est pas
encore produite,
ressemblance avec quelque chose qui pour
le moment n'existe pas.⁵

La retombée, dirais-je, c'est ici la transmission qui rompt le corps par le Nom de la Loi. La retombée, donc, comme loi de la mémoire : voilà sans doute de quoi témoigne Christine, de quoi elle se fait la martyre à travers ce battement antiphoné où se lit à la fois le désir du Nom et le manquement du Nom à sa propre place. Dans le roman aquinien, la faute est toujours ce centre éludé, ce corps d'amnésie — le prochain épisode inscriptible et pourtant écrit, le trou de mémoire inénarrable et infiniment narré, etc. Au fondement de l'acte narratif est donc toujours présente une ellipse portée au registre du Nom propre par un sujet en mal d'identité, fantasmant l'accession à cette place négative de l'oubli, place où se marque l'inapplicable de la Loi, faute d'écriture. *Faute d'écriture* à entendre comme un péché et comme un manque insistant. «On demande toujours pardon quand on écrit» dit Derrida dans la *Carte postale*. Le témoignage suppose l'invention d'un sujet dont la Loi ne serait plus à appliquer mais à accomplir. Et cette loi de la retombée est aussi celle de la chute par laquelle s'éprouve la souffrance. La souffrance étant la différence d'intensité, le passage, ce facteur de projection dont Christine se fait le corps des supplices :

À la limite, je serais tentée de transformer ma pauvre vie en paralysie épileptique, en épilepsie ulcéranse et en crise interminable jacksonnienne [...] je ne tourne pas quand je tombe mais — oh, boy... — je tombe bêtement sans prévenir, sur les carreaux, dans les escaliers, à San Diego et même sur le chemin vicinal entre Novara et Chivasso, ville absolue [...] vers laquelle je me dirige pas à pas, porteuse artisanale d'un manuscrit précieux [...] Pauvre Renata Belmissieri, mon double, cette jeune fille qui me sert de personnage-victime quand je tente, par projection, d'imaginer et de figurer une femme en proie aux spasmes récurrents de la crise d'épilepsie. (p. 27-29).

Cette loi implacable de la retombée entraîne Christine dans une confession qui, pourrait-on dire, n'est déjà plus de sa faute. Car elle se fait le témoin de la vérité à savoir qu'il n'y a pas de sujet de la mémoire mais plutôt une rencontre du sujet avec la métaphoricité de tous les noms de l'histoire qui défilent interminablement d'avoir à rencontrer cette césure.

Le texte aquinien a cette particularité étrange et difficile à définir de porter l'écriture à ce que l'on pourrait appeler l'inécriture et ce, en utilisant la technique de l'anamorphose afin qu'arrive au texte le scandale du signifiant fondamental du rien, de l'oubli, de la défaite. Je dirais qu'il s'agit chez Aquin de faire changer de scène au référent, de le faire passer de la représentation au statut supposé de signifiant «pur». C'est pour cela que l'anamorphose est toujours celle du sujet de ce signifiant en tant qu'il s'érige à la place de la Loi. Érection de l'oubli tel que le droit la pratique mais érection ici mise en procès et dont la défiguration est en même temps le représentant de la souffrance et de la mort. Ces sujets juridiques que sont les sujets aquiniens ne peuvent que rencontrer l'effondrement douloureux, la souffrance abominable et cruelle de la fiction légale. En cela, ils sont aussi les figures par où passe la devise... étrangère, le coût d'une telle fiction.

Ajoutons que le témoignage du martyr appelle des témoins puisqu'il n'y a de souffrance que transmise. Autrement dit, la transmission elle-même est la souffrance sans nom — la souffrance du sans-nom qui m'arrive et dont je suis le corps témoin, le voyant lumineux qui indique que quelque chose a lieu, arrive, s'écrit, va se lire et s'édite. L'aveu n'est pas l'inscription de la vérité — son énoncé — mais le pardon demandé pour son défaut. De cela témoigne Christine : du défaut de la Loi dont à trop vouloir l'écrire elle se fait elle-même la lettre, le corps et le corpus.

Or, belle, je suis laide paradoxalement [...] : dégradée, sordide, punie, déformée, sans aucune «consonantia», sans équilibre [...] (p. 208)
Je suis fragmentaliste [...]. Pour moi l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, auto-suffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. (p. 218)
[...] je n'ai pas tellement de style, j'écris sans style, ce qui probablement explique la sinistre spasmodie graphique à laquelle je m'abandonne: on croirait de l'extérieur, que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise [...] (p. 213)

Contre le corps certain de la juridiction — tout contre le corpus des prescriptions — se joue l'indécidable de la Loi et de la mémoire pour un sujet advenant non pas dans la certitude de son énoncé mais dans la certitude de sa diction. Certitude manifestée par le corps de souffrance. Si le droit se pense comme le facteur d'abolition de la souffrance, la Loi est alors ce qui m'arrive, me convertit, fait de mon corps un corps de conversion — hystérique aussi bien que religieux.

Ainsi, l'Histoire dans l'*Antiphonaire* est cette menace qui revient chaque fois que l'autre a mal, pour autant que je m'identifie à lui selon une lecture, donc, qui blesse, viole et tue. La scansion des séquences 1969/1536, la juxtaposition narrative et chronologique, la contiguïté et la sélection des événements (viols,

meurtre, crises, séparations, orgasmes, etc.) induisent une inférence logique — sémiotique — à lire dans le saut qu'opère le signifiant nominal d'une scène à l'autre, d'un foyer à l'autre. La recherche historique conduit l'écriture vers l'exhibition d'un site (en deçà de tous les sites) et d'un événement (en deçà de tous les épisodes) qui est ultimement l'avoir-lieu hors-lieu de la Loi. L'origine de la Loi n'est jamais, ici, que sa retombée dans le corps qui la cherche et la désire. La structure de cet événement est d'ailleurs telle qu'on n'a pas à y croire ou à ne pas y croire, car le corps religieux est au-delà de la croyance par la foi qui le sacre dans l'antécédence de la preuve. Le corps religieux se fait la preuve — au sens juridique — du réel de la Loi. La question de la réalité du référent historique est à jamais fissurée par le sujet qui en entreprend la narration, ne pouvant que s'égarer dans la fiction qui entraîne l'aveu de cette référentialité en souffrance vers une fantastique affabulation. La Loi, d'ailleurs, est elle-même *fantastique*. Son lieu, son avoir-lieu, a statut de fable — que l'on pense à la représentation qu'en a donnée Kafka dans sa nouvelle *Devant la loi*.

Dans l'*Antiphonaire*, la structure et la fonction des occurrences temporelles, des deux événements de la même marque — autobiographie et épilepsie — à quatre siècles d'intervalle sont certes hétérogènes. Mais comme ces deux registres d'actions ne s'enchaînent pas mais semblent au contraire rompre le corps qui lui s'y enchaîne, on ne peut pas dire que l'un précède l'autre selon un ordre quelconque. Ils sont tous deux premiers dans leur ordre. Telle est la modalité de ce rapport entre le souvenir et la mémoire. Dans ce roman, nous sentons que ce qui opère et fait oeuvre entretient un rapport avec le jeu de cadrage et la logique des limites qui introduit une sorte de perturbation dans le système normal de la référence tout en révélant une structuration nécessaire de la référentialité. C'est le moment où est révélé que la défaite du référent — Christine, dont nous lisons l'autobiographie —, que sa défiguration — représentée ici par l'écriture «épileptique» transmise selon un redoublement identificatoire et par le corps à corps — est aussi la condition de possibilité du texte et qu'elle fait loi, se répercutant dans les lecteurs que sont, à la fin, Franconi et Suzanne.

Je dirais pour terminer que l'écriture aquinienne s'entreprend directement à partir d'un savoir sur le *rien*, attestant que le sujet n'accède au discernement — à son Nom — qu'en passant par une défiguration qui, paradoxalement, est toujours en avance sur lui. Une telle logique révèle une dialectique qui fait de l'amnésie la vérité du Nom. Pour Aquin, cette logique s'articule à l'intérieur d'une structure de fiction qui raconte le procès de fictionnalisation d'un sujet dont la principale fonction consiste à se mettre à la place de l'innommable pour se renommer, et ainsi faire advenir en son nom la loi même du Nom. C'est un peu comme si le roman trouvait sa logique en cherchant la fiction du Nom — sa fiction légale — par l'incarnation d'une figure innommable qui en serait l'inscription sinon le corpus d'écri-

ture. C'est en cela que la fictionnalisation fait toujours l'objet de la narration. Il y a là un mourir et un pâtre qui «incarnent» l'acte de véridiction de la nomination et découlent du principe de l'anamorphose portée au registre de la souffrance incontournable transmise par la Loi. Transmission antiphonée dans le corps certain de la souffrance.

Aquin met en scène la défiguration de Christine, et l'anamorphose est le support de cette défiguration. L'engendrement des doubles devient alors l'opérateur d'un dispositif en miroirs par lequel les sujets se réfléchissent, projetant la narration d'un «je» à l'autre. Transmission dé-focalisante qui prend l'aspect d'une esthétique de la fragmentation dont le but est de ramener à la lumière la «noirceur du passé». Le sujet de la mémoire sera donc celui qui meurt d'accéder aux ténèbres éblouissantes de son nom.

Mais tout noircit... J'ai le sentiment soudain que mes labiales s'enfoncent dans un épithalame ombrageux dont les divers personnages (Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin...) sont revêtus de costumes de nuit. Avez-vous lu les pages futilles dans lesquelles le grand Chigi (alias Jean-William, alias Beausang, alias Léonard de, alias Alfarabi...) fait la démonstration irréfutable que la beauté de l'ombre [...] La noirceur du passé n'est qu'un effet de la perception que nous en avons, car si on veut le voir selon une perspective lucide, ce tas de noirceur ressemblera peut-être à une agglomération d'étoiles scintillantes [...] Or, comme je disais, voici la scène sur grand écran avec sous-titres et en couleurs «technicolor» [...] (p. 209-210)

Chez Aquin, la nomination effectue une trouée en tant qu'elle est fonction d'une rencontre toujours ratée entre la Loi et son énoncé, entre ce qui nomme et le nommé. Le trou de mémoire – son édition – est le «site» d'où se profèrent les deux versants de la Loi. En d'autres termes, c'est la case vide qui assure la transmission du Nom, sa douleur, sur le mur du texte. Enfer de la mémoire, la narration est chez Aquin l'occasion d'un dessaisissement qui vient à la place du rien de l'amnésie. Constellation du sujet accomplissant la lettre mallarméenne : «Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être, une constellation».

Ce procès de renomination se présente aussi, chaque fois, comme une descente aux enfers selon laquelle ce qui est recherché est bien une identité légitime inscriptible, mais ce qui vient à la rencontre du sujet c'est la loi de l'écriture par laquelle le «je» est défiguré d'accéder au lieu de sa constitution.

Il y a donc chez Aquin le fantasme d'un sujet juridique qui signerait enfin la performance du rien tel

qu'il s'annonce dans le «je me souviens» proféré par la nation. Mais ce fantasme mortifère se trouve dans le même temps haussé au statut de raison topologique faisant du roman aquinien l'occasion d'une transmission, celle de la souffrance comme Loi de la lecture. Le roman d'Aquin est donc celui de la scène juridique et du sujet en mal de loi, révélant le destin tragique de qui suppose l'assomption réelle de son signifiant. Il faudrait analyser aussi à quel point ce fantasme d'une assomption du signifiant de la Loi est lié au vecteur de la féminité et comment le roman met en analyse le parcours de ce fantasme⁶. Analyse formelle qui donne à lire la figure du symptôme en tant qu'il demeure irrésolu. La transmission est somme toute ici celle du sujet en souffrance, tel un symptôme... à lire.

Un deuil du texte est ainsi porté à même le corpus qu'il charrie. Et le rêve que j'inventais au début de ces pages était déjà la traduction de cela : le surgissement de la Loi sans visage comme défiguration qui ne me parle que de l'oubli.

Que dire encore sinon que la confession ne procède pas d'un dévoilement puisque, comme le dit saint Augustin, Dieu sait déjà ce que je vais avouer. Elle est au contraire la seule posture du sujet qui cherche sa Loi et s'en approprie le défaut. Or, si le roman aquinien désire ultimement l'énoncé de la loi, l'édit d'une loi écrite qui décide enfin de sa place, c'est en tant qu'il se dispose, lui – douloureusement –, sur le site indécidable de l'*editio*, tel un corps de révélation du grand texte original, une figure de l'indéchiffrable attesté. Ce qui est transmis, c'est précisément le site d'une dévastation où commencer à lire.

1. H. Aquin, *L'Antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1969.
2. Voir à ce sujet R. Major, *Le Discernement. La psychanalyse aux frontières du droit, de la biologie et de la philosophie*, Paris, Aubier, 1984, ainsi que J.-L. Schéfer, *L'Invention du corps chrétien. Saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire*, Paris, Galilée, 1975.
3. Voir A. É. Cliche, *Le Désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), Montréal, XYZ, à paraître à l'automne 1992.
4. Je renvoie ici, bien sûr, aux textes d'Aquin traitant du Canada français dans *Point de fuite* et dans *Blocs erratiques*, et particulièrement à *l'Art de la défaite (Considérations stylistiques)*.
5. S. Sarduy, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975.
6. A. É. Cliche, voir note 3.



Barbara CLAUS, SANS TITRE, 1991, travail en cours (détail), 180 X 214cm.

ARTICLES DIVERS

Le complexe installatif formé de séquences des *Nuits de vitre* et de la *Nuit des masques* était présenté du 28 février au 31 mars 1991, à la galerie de l'Université de Moncton (Nouveau-Brunswick). Lors du vernissage, un concert du violoncelliste Erich Kory et des lectures publiques par les auteur-e-s Marie-Andrée Massicotte, Élisabeth Haghebaert et Lucien Cimon avaient lieu. Suite à l'improvisation musicale accompagnant les trois textes, Kory a interprété le 5^e mouvement du *Quatuor pour la Fin du temps* d'Olivier Messian; cette pièce a été écrite et donnée en première audition dans un *stalag* près de Gorlitz au cours de l'hiver 1940/41. Au piano, un enregistrement d'Éléna Belli.



Vue partielle de l'exposition de Paul-Émile Saulnier, *Les Nuits de vitre*, tenue au Centre d'exposition Expression de Saint-Hyacinthe en 1989. Photo Pierre Groulx.

D'UN GENRE, L'AUTRE

ou lorsque l'histoire, la scène de genre et la nature morte réveillent l'interprétance d'*Un Siècle éventré*

MANON REGIMBALD

Mon introduction du genre dans l'installation s'inscrit dans un projet de recherche fondé plus généralement sur la sémiotique peircienne. En ne limitant pas le signe¹ à l'objet verbal, l'hypothèse peircienne ouvre ses champs d'exploration et accueille librement le complexe installatif, ici, livré à l'interprétance². De façon plus spécifique, les travaux récents de Fernande Saint-Martin en syntaxe visuelle ainsi que le concept de dialogisme de Bakhtine et les travaux en sémiotique de Nycole Paquin sur le genre en peinture nous permettent de mieux saisir le processus générique dans l'installation. L'embarquement générique opérera à partir du complexe installatif, *Un Siècle éventré*, formé des *Nuits de vitre* et de la *Nuit des masques* de Paul-Émile Saulnier.

This introduction of *genre* within installations is part of a broader research project based on Piercian semiotics. By not limiting the sign to verbal objects, the Piercian hypothesis offers more fields of exploration including the *interpretance* of installation art. More specifically, recent developments in visual syntax, such as those proposed by Fernande Saint-Martin, Bakhtine's concept of dialogism and Nicole Paquin's semiotic analyses of *genre* in painting prove helpful for understanding the *genre* process in installation art, as demonstrated by *Un Siècle éventré* and its two parts *Nuits de vitre* and *La Nuit des masques* by Paul-Émile Saulnier.

1. UN SIÈCLE ÉVENTRÉ : Une histoire d'*itinérance*

Les premières séquences des *Nuits de vitre* remontent à 1984. Nomades, elles ont fait escale entre autres à Montréal, Québec, Saint-Hyacinthe, Alma, Rimouski, avant d'aboutir à Moncton avec celles de la *Nuit des masques* déjà passées par Rimouski et Montréal. Au fil de leur *itinérance*, les séquences cumulatives se sont transformées, animées par l'influence du *process art*. L'oeuvre mûrit : des fusions, des expansions, des suppressions la meuvent. Le procès continu lie les séquences qui s'ensuivent les unes aux autres, de générations en générations. C'est que l'artiste pratique un art de l'enrobement. Les regardants familiers de l'oeuvre en retraceront les repères. L'installation s'emploie à une rénovation du monde des objets pendant que par terre et au mur se ramassent de noirs dessins, des fragments violonés, des planches, des caisses, des cordes, et des journaux pliés. Hors et dans les boîtes s'abîment la représentation guerrière, la prolifération déraisonnée de l'information, ses excès propagandistes et ses contrôles censeurs. Chacun des éléments compositionnels — les planches, les boîtes, les poignées, les liasses de presse ficelées, les cordes, les lots de trappes à souris et à rats, les cartons d'allumettes, les fagots de branches, les pièces violonées sculptées (les crosses, les clés, les silets, les chevilles, les volutes, les cordiers) et les dessins — s'inscrit dans un réseau métonymique. D'une part les planches, violonées ou

non, sont déposées au sol, rangées au mur; d'autre part vissées, clouées, elles s'emboîtent pour mieux contenir l'oeuvre. D'un voyage à l'autre, les caisses emballent leur contenu dont l'accumulation variée indexe le passage du temps et de l'espace. En 1984, une douzaine de caisses suffisait à contenir les premières nocturnes vitrées. L'exposition à Moncton (1991) en nécessite plus de 80. En fait, les séquences développent une série d'empreintes esquissant un *continuum*. Les *Nuits de vitre* et la *Nuit des masques* constituent des lieux d'interprétation transportables dont les déploiements *in progress*, cumulatifs, sont réglés par leur *itinérance*. Sémiotiquement, le processus ouvert de l'interprétance se verra relancé.

2. L'EMBARQUEMENT GÉNÉRIQUE

Les genres dans leurs déplacements et leurs transferts nous apparaissent particulièrement appropriés à rendre compte de la circulation des signes au sein de l'installation³. Même si la préoccupation du genre est à vrai dire restée lettre morte en art actuel.

Définis à partir de leurs relations mutuelles, les genres — l'image abstraite, la nature morte, le paysage, le portrait, la scène de genre, le tableau d'histoire — amorcent l'exploration d'*Un Siècle éventré*. Ils en creusent les sillons de sorte que les interprétants, en terrain de reconnaissance, y embrayent leur parcours. La

diversité des entrées génériques révélera l'interactivité des paradigmes qui pourront cohabiter plus ou moins paisiblement dans le site installatif.

En activant le sens, le générique⁴ stimule l'interprétance. Parce que les genres portent atteinte à l'homogénéité de la signification, parce qu'ils troublent syntaxiquement, sémantiquement et pragmatiquement la mise en scène installative, parce qu'ils projettent sur l'histoire narrée des perspectives différentes qui loin de lui être assujetties peuvent la contrecarrer, ils assurent le transit de la signification. D'autres facteurs syntaxiques pratiqueront diversement de telles ouvertures dans l'installation, qu'il s'agisse par exemple de l'enchaînement, du montage, du découpage, de l'éclairage, des systèmes perspectivistes, des figures de rhétorique, des rapports topologiques et gestaltiens, des lois d'interactions de la couleur⁵. La réflexivité dans laquelle ils engagent l'entreprise installative balise manifestement les points de vue de l'interprétance⁶. En constituant un lieu d'accueil et d'appel à la participation, les genres trouvent le texte visuel et rendent possible une entente plurielle de l'oeuvre⁷.

3. LA MOBILISATION GÉNÉRIQUE DE L'INTERPRÉTANCE

Derechef l'entreprise peircienne nous amène à saisir l'installation comme un moment spatio-temporel participant à une pluralité de réseaux, comme un lieu où agissent des opérations, des transferts entre signes. Supposons que cet agrégat dynamique de signes soit mû par la *sémiose*. *Sui generis*, celle-ci assume son inachèvement. À sa source, l'interprétance, édifée à partir de l'enchevêtrement d'inférences (déductives, inductives, abductives), ouvre et étend à l'infini la chaîne sémiotique. Ce faisant, l'action du signe essentielle à la *semiosis* inclut les utilisateurs du signe : ses interprétants qui, littéralement chez Peirce, n'appartiennent pas à l'interprète⁸. Au dynamisme définitoire du signe peircien est afférente l'idée de *continuum* hors de laquelle il ne saurait y avoir de signes. «Tout ce qui existe est continu» (1. 172) écrivait Peirce⁹. Par ses occurrences, l'installation s'en extirpe momentanément. Singulière apparaît-elle, puisque «c'est seulement l'actualité, la force de l'existence qui fait éclater la fluidité du général et produit une unité discrète (4. 172)¹⁰. À la croisée des sémoses, l'objet analysé devient «un lieu d'arrivée et de relance de différentes inférences dans les multiples sentiers de l'imaginaire»¹¹ où seront mobilisées les entrées du genre.

Momentanément et partiellement, le générique correspond à cette emprise des interprétants d'*Un Siècle éventré*, brièvement arrachés à la généralité du flot sémiotique. Motivé par l'ensemble des processus de signification, le genre, en faisant signe, confie son objet au contexte déliant les limites «objectales» de l'installation.

Mais d'abord quelles orientations donner aux genres? Dans l'hypothèse bakhtinienne, le genre se pose «du côté du collectif et du social» en même temps qu'il s'expose formellement¹². Socio-historique et formelle, la notion de genre serait, au dire de l'auteur, plus fructueuse que celles liées aux écoles et aux courants, ce qui n'est pas sans coïncider avec les modalités installatives qui rejettent vigoureusement les idées de mouvement et de style. Liée à la réalité anthropologique, l'oeuvre formellement engage la perception et la réception. Modélisateur, le genre expose un simulacre du monde, il détermine spatio-temporellement le champ dialogique de la représentation.

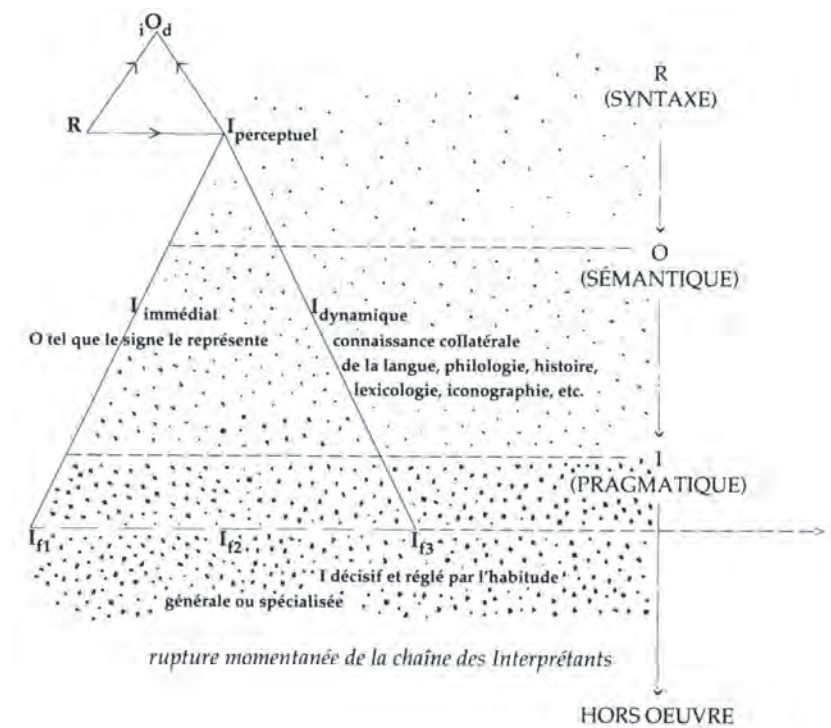
Suite à la célébrité de la seconde trichotomie peircienne de la représentation, la traversée du signe s'engage iconiquement, indiciairement et symboliquement, cumulant les champs d'interprétance. L'installation apparaît comme une agglomération de *representamen*, matérialisés qualitativement et qui engagent l'interprétant perceptif. De leurs objets immédiats et dynamiques se développera par une suite d'inférences un système interprétatif¹³. L'interprétant retiendra perceptuellement l'objet immédiat. L'objet dynamique colligera inductivement la multiplicité informative reliée à l'objet dynamique, autrement dit l'interprétance se servira indexicalement de l'histoire, de l'iconographie, des propos de l'artiste, etc. Une fois pénétré le champ de l'interprétant final, l'objet dynamique sera «régulé» par le système «des interprétations abductives, inductives ou déductives»¹⁴. Moissonnant l'information, l'interprétant dynamique tire partie de l'histoire, l'objet dynamique lui donne prise laissant le contexte servir d'indice à l'installation. L'interprétant que Peirce nomme final profitera des expériences cumulatives des interprétants précédents et «réglera» l'objet dynamique (voir la figure à la page ci-contre).

Mais une fois refusé le listage taxinomique des interprétants au profit du tourbillon du trafic générique, comment leur mobilisation se négocie-t-elle dans *Un Siècle éventré*?

4. D'UN GENRE, L'AUTRE ou lorsque l'histoire, la scène de genre et la nature morte réveillent l'interprétance

Considérant que, d'une part, le discours moderniste s'est servi majoritairement du pictural pour établir ses canons de pureté et d'autonomie et que, d'autre part, en réaction, la révolte dite «postmoderniste» activée par l'installation a cherché à destituer la peinture, la circulation des genres dans l'installation est intrigante¹⁵. En effet, lorsque nous parlons de genres, il est ordinairement question de *tableaux* et de *peinture*¹⁶, la sculpture paraissant éviter cette catégorisation¹⁷.

C'est donc à dessein que les genres en peinture fortement hiérarchisés — genres qui auraient été abolis par la modernité, puisque l'objet d'art dit moderne



Topographie du processus sémiotique (R-O-I) et de la chaîne des interprétants (d'après G. Deledalle : *Théorie et pratique du signe*). À partir de l'interprétant perceptuel se développent les portées syntaxiques, sémantiques et pragmatiques. Leurs limites sont mouvantes puisqu'elles se constituent à même une pragmatique de la réception des signes.

est purement auto-réflexif et désavoue le temps historique – reviendront corrompre la trame installative, réticente à l'origine au pictural. Franchement désordonnée, la circulation générique s'affranchit des règles académiques. *Un Siècle éventré* s'amuse à en rompre la hiérarchie.

Mais qu'est-ce que projettent l'histoire, la scène de genre et la nature morte dans *Un Siècle éventré*? Alors que nous savons combien vives étaient les oppositions traditionnelles entre la quotidienneté, voire la banalité, des sujets de la scène de genre et de la nature morte et le prestige de ceux qui, sous le cachet de l'Histoire, s'ennoblissaient¹⁸.

4.1 L'histoire

*Aucun traité de paix ne doit être considéré comme tel, lorsqu'on s'y réserve secrètement matière à guerre future.*¹⁹

Emmanuel Kant

La vigilance est une affaire de veille, encore faut-il savoir où prêter l'attention. *Un Siècle éventré* exerce l'interprétance. En multipliant les voies d'accès aux promeneurs, l'embarquement générique annonce des escales qui permettront ici d'approfondir la portée des suites installatives de Saulnier. Du côté de la réception,

nous voilà amenés à examiner ce qui est susceptible de nous y conduire.

Un Siècle éventré interpelle l'histoire. Pour maximiser sa reconnaissance, il engagera le rappel encyclopédique du regardeur. C'est que l'identification historique est largement tributaire de sources référentielles²⁰. D'où les notices dans les livrets des Salons au XVIII^e siècle²¹.

Cumulant les titres et les inscriptions sur ses flancs muraux (par exemple les nominations urbaines, les dates, les immatriculations inscrites sur les parois des caisses, dans les dessins), l'histoire d'*Un Siècle éventré* invite, provoque et éprouve le savoir encyclopédique des interprétants. Excessivement codée afin de mieux le guider, la scène d'histoire s'affiche résolument publique²².

À l'époque, la peinture d'histoire encourageait une nomination, sans reste, résumant une conception classique du monde. Sans inverser totalement le processus, nous pourrions croire qu'aujourd'hui les légendes auxquelles les formes installatives, plus ou moins figuratives, nous ont habitués n'ont plus pour mission de restreindre le champ de perception du regardeur²³. Elles encourageraient plutôt une esthétique du reste²⁴. Dépersonnalisées, les inscriptions d'immatriculations (*The Order Came from Berlin* : 179. 2463, MAT. 1792463,



Paul-Émile Saulnier. Vue partielle de l'exposition *Un Siècle éventré* tenue à la galerie d'Art de l'Université de Moncton. Photo Magda Mujica.

Étrangement, l'exposition des *Nuits de vitre* au Musée régional de Rimouski en novembre 1989 coïncidait avec la tombée du mur de Berlin; en février 1991, à Moncton, *Un Siècle éventré* concordait avec la «fin» de la Guerre du Golfe persique.

XX), ou de dates (*L'Enclave* 02. 05. 1945), feutrées par l'anonymat d'une écriture au stencil, en sont des exemples. *A contrario*, prises à témoin, les raisons titulaires employées par Saulnier — *Berlin, Strange Writings about Berlin, A Stupid Game, L'Automne rouge à Stalingrad, Jardins de cendres* — *Les Mines du Donbass, Berlin ouest, Berlin est, Berlin Order For, Enclave Berlin, Is It over Berlin?* — tissent une à une la trame historique d'*Un Siècle éventré*. S'imprime une topographie narrative qui double le discours de l'installation en concentrant temporairement la chaîne des interprétants sur des dénominations. De l'icône scripturale à l'abcès nominal, s'éventre la représentation. Par exemple, la *Nuit de cristal* réfère à la *Kristallnacht*²⁵. *L'Automne rouge de Stalingrad* rappelle la contre-offensive russe qui a libéré Stalingrad. Les trois premières assises de la *Nuit des masques* (en voie de réalisation) se référeront à la prise de possession de l'Autriche, de la Tchécoslovaquie et de la Pologne par l'Allemagne, avant la Seconde Guerre. La première des trois tranches, *L'Ouverture inachevée*, laisse voir un piano au sol. Dans l'interstice de sa déchirure s'échappent des morceaux de toiles salis et des journaux garrottés. Sur le piano est déposée une carte géographique des territoires autrichiens. Au mur est exposée la reprise du même détail cartographique. Quant aux *Jardins de cendres* — *Les Mines du Donbass*, ils questionneraient le climat social de cette région d'Ukraine où, au début du siècle, une famine — créée dit-on de toutes pièces : rappelons-nous récemment la Roumanie — a mené la population à des actes d'anthropophagie. Dans *L'Enclave*, Saulnier dessine le guidon d'un vélo géant qui surplombe la composition dans laquelle on retrace la silhouette frêle d'un enfant à bicyclette qui, pour se rendre à l'école, doit se faire escorter par un char d'assaut. L'image évoque un garçon de 12 ans habitant dans l'enclave de *Eiskeller* en RDA, à qui on avait barré le passage qui lui permettait de se rendre à l'école à Ber-

lin-ouest. Sur les caisses qui bordent le dessin, on peut lire 26. 8. 1961 qui renvoie à l'incident; 2. 5. 1945 indique la fin de la guerre. Tout au cours de leur itinérance, les *Nuits de vitre* et plus tard la *Nuit des masques* ont présenté des caisses étalées au sol et instauré ainsi des murs censeurs qui traversent le site installatif (par exemple à la galerie Skol, au Centre d'exposition Expression de Saint-Hyacinthe, à la galerie la Chambre blanche et à la galerie d'Art de l'Université de Moncton). Une fois les murailles de planches dressées, sur le mur court la honte. Que celui de Berlin soit aujourd'hui tombé n'empêche pas les interprétants de s'indigner. Cela en diffère seulement les retombées fragiles. Des *Nuits de vitre* à *Un Siècle éventré*, les questions territoriales demeurent des motifs conflictuels dont l'actualité donne la mesure symbolique.

Plus généralement, les journaux surchargent l'histoire d'*Un Siècle éventré*. Certes, les milliers de petits paquets de journaux la recensent comme ils l'entreposent. Ils la propagent comme ils la tronquent. Néanmoins le discours installatif est manifestement infidèle à l'énonciation journalistique qu'il rapporte. Les liasses finement ficelées posent et exposent les manipulations de la presse. L'écriture est momifiée. Ses cadavres putréfient l'histoire et ses fabricants. La lecture du journal n'est plus celle de ses caractères typographiques. Le décryptage réside ailleurs, par exemple dans l'enchaînement serré des relations d'enveloppements et d'emboîtements, exercé par les pliures et les garrots infligés à la presse. La restitution du sens passe encore par la répétition obsessionnelle du flot journalistique et son recouvrement par la pellicule d'acrylique noire ou rouge qui emmure l'information. La propagande et la censure sont étalées. Sont rappelés aussi les livres qui, par milliers, furent brûlés. Dans l'ombre d'une chose entrevue, *Un Siècle éventré* révèle sa part d'holocauste.



Art romain. Détail de la colonne Trajane. Rome, Forum de Trajan.
113 ap. J.-C. Hauteur : 128 pieds. Photo Alinari-Giraudon.

Très tôt, l'art assyrien et romain a développé des prédispositions à narrer des scènes guerrières. On pense ici au déploiement des combats et des forces belligérantes où la cavalerie triomphante parcourt les champs de la représentation antique, en exemple : des reliefs du palais Assurbanipal à Nimrud (VIII^e siècle av. J.-C.) ou encore la célèbre colonne Trajane à Rome (113 ap. J.-C.). R. Huyghe, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1967.

Aussi dans les dessins de Saulnier, la récurrence des formes architecturales comme les colonnes, les pilastres (par exemple dans les séquences installatives *La Nuit de cristal*, *La Nuit des masques*, *Baroque*, *Calmez ces démons*, *Strange Writings about Berlin*) rappellent avec force comment historiquement les pouvoirs religieux, politiques et économiques se sont plu à ériger des temples majestueux, confortant par la même occasion leur régime.

Or à Moncton, le soir du vernissage, le violoncelliste Erich Kory présente le temps²⁶. Temporairement l'improvisation transforme l'installation en performance. *In actu* le passé s'énonce. L'archet détend la mémoire qui, alertée par la profondeur de la trame musicale, repère des arias tziganes et yiddish qui recouvrent les mesures classiques momentanément évoquées. S'y greffent des silences. Mais en fait la musique n'a jamais cessé de jouer. Le silence des cordes distendues, qui rasent les murs et longent le sol, est rejoint. Lors de l'improvisation et des lectures publiques, l'Histoire est déniée. Elle se tait à chaque fois que la parole est prise. Cimon, Haegebaert et Massicotte court-circuitent ses généralités²⁷. L'histoire se défait. Mot à mot. La poésie abroge le cours historique qui s'enfuit dans la mémoire musicale. Et puis, lorsque Kory entame le 5^e mouvement du *Quatuor pour la Fin du temps*, le travail de la citation fait son oeuvre. L'importation historique remue les auditeurs. Les interprétants circulent entre la conception, l'écriture et la donation en première audition, dans un *stalag* près de Gorlitz à l'hiver 1940-41, de cette pièce de Messiaen et l'interprétation offerte par Kory à Moncton alors que s'achève la Guerre du Golfe persique. Le discours musical rapporté métaphorise et métonymise des voies symboliques, qu'il s'agisse de celle de l'histoire générale, de l'histoire de la musique ou de l'histoire de l'Art (Dürer, les Gobelins), la représentation apocalyptique rappelle un large réseau iconographique.

Au passé, l'énonciation historique est censée exclure le présent, les événements se racontant d'eux-mêmes, détachés de leur énonciateur. Sans compter le travail reproductif des *ready-mades* qui appuient la démarche installative d'*Un Siècle éventré* et conjurent inlassable-

ment le présent. Plus ou moins assistés, la vacuité des *ready-mades* se laisse commander par l'histoire. Les journaux, les légendes, les planches, les cordes, les éclats violonnés, les branches sont mués en monuments-documents²⁸. Leur répartition suppose une collection qui forme un système marginal, de choses comme l'écrit Baudrillard²⁹. L'histoire les exile de la pratique pour les établir en objets cognitifs, passibles de reproductibilité, de passion ou encore de domestication. Pratiquée depuis longtemps, cette appropriation ou déviation de l'histoire par la collection de l'objet serait à l'origine de nos archives modernes³⁰. En redéfinissant des unités de savoir, la collection instaure un lieu de recommencement qui rend possible une autre histoire. Dans *Un Siècle éventré*, le déroulement des objets collectionnés s'établit quotidiennement. Sont alors révoqués l'ennoblissement et la permanence des sujets de l'histoire.

Quant à la représentation guerrière, elle est déplacée. Il n'y a pas de victorieux contrairement à ce que rappelle la colonne de Trajan. La représentation s'acharne à effacer les héros de la guerre. Les *ready-mades* criblent la trame installative. Syntactiquement la série, la répétition, la collection, la noirceur profitent de leur béance. Ironiquement la planche, la boîte, les journaux, les branches, les allumettes, les poignées, les pièges mobilisent les interprétants. L'accumulation, le rangement et surtout l'*itinérance* de ces objets familiers marquent le procès de l'histoire. Habituellement, l'histoire se développait à partir de traces manuscrites, rares et précieuses, qu'elle filait habilement. Au contraire, *Un Siècle éventré* évite l'objet rare, usant massivement des cordes, des pièges, des planches laissées à l'état brut, ni sablées ni planées, exception faite des dessins que l'artiste loge habilement dans chacune des suites installatives ainsi que d'autres planches chanfreinées, celles-là savamment travaillées, auxquelles sont fixées des cordes, des poignées, où sont amoureuxment sculptées des clés, des volutes, des chevilles de violon. «Faire de l'histoire c'est une pratique» affirme de Certeau³¹. Sur cette frontière mouvante entre le créé et le donné se pratique la recherche. L'artiste en libère les limites, jouant à la fois de l'extérieur et de l'intérieur³².

Les frontières sont ruinées. Si l'esthétique classique et romantique des ruines s'associait à la lente usure des choses les plus belles, Saulnier s'applique à exposer les restes familiers. Mais en même temps qu'il étale les ruines du quotidien, il dessine des colonnes fameuses, des frontons prestigieux derrière lesquels sont murés la tyrannie et le despotisme des pouvoirs³³.

4. 2 La scène de genre

Versant dans l'anthropologie, la démarche de Saulnier fait basculer l'histoire dans la scène de genre : les boîtes, les planches, les éclats violonés, les trappes, autant d'objets paradoxaux utilisés par l'artiste et qui forcent à se pencher sur la petite histoire du quotidien et de l'ordinaire. Ces objets singuliers, marqués d'une apparente intemporalité, meublent l'histoire renouvelée de l'oeuvre de Saulnier. Le particulier relève le général.

La rébellion des manifestations installatives est connue. Son incompatibilité avec les traditions hiérarchisantes aussi. Ainsi la prégnance de l'histoire dans l'entreprise installative de Saulnier raille d'autant plus l'«establishment générique» qu'autrefois celle-ci trônait au premier rang de la hiérarchie des genres, ennobliant l'art. Déjà la peinture antique hellénistique était formée de plusieurs genres. Premiers, les thèmes de la Fable et de l'histoire (*mégalographie*) surpassaient ceux de genre et de nature morte désignés par le terme de *rhopographie* («représentation de menus objets, de la menue marchandise, de la pacotille») et plus péjorativement encore par *rhypographie* («représentation d'objets vils, dégoûtants»). Il va sans dire que cela forgera, pour les millénaires à venir, les préjugés dévalorisants et tenaces à l'endroit de la nature morte : l'opposition de la *mégalographie* et de la *rhopographie* introduit celle des genres mineur et majeur³⁴. Dans *Un Siècle éventré*, le voisinage continu entre l'histoire, la scène de genre et la nature morte révoque, sans contredit, semblables prétentions.

Si elles sont communément événementielles, la scène de genre et la scène d'histoire divergent, la «première accusant le versant personnel du lieu et des personnages, la seconde projetant la dimension publique du récit extraordinaire»³⁵. Leur reconnaissance respective appartient au regardeur, à moins que le titre ou des informations complémentaires ne spécifient la situation historique ou bien qu'un élément magistralement exemplaire ne l'indique clairement. Car la scène historique, nonobstant son importance, n'acquiert sa valeur occurrentielle qu'en regard du savoir historique, iconographique, politique, mythologique, etc. du spectateur qui, sinon, croira à la représentation d'une scène de genre.

De l'évocation de la Seconde Guerre mondiale à la hantise guerrière universelle imposée par la représentation générale d'*Un Siècle éventré*, il n'y a que des interprétants à déployer. Parce que le thème de la guerre

y éclaire la mise en scène de genre et d'histoire, les valeurs symboliques sont tendues dans chacune des séquences, prises entre la généralité de la représentation et ses fragments familiers. La porosité des limites du privé et du public, de l'ordinaire et de l'extraordinaire est déclinée génériquement en même temps que se propage, par les planches et les caisses, le procès de leurs clivages. Néanmoins, le combat se livre au quotidien. Les liasses de presse reposent comme autant de corps morts. La fosse est commune. Le charnier fait surface. Ici les gisants, cordés les uns sur les autres, n'ont rien d'extraordinaire. Et si le cimetière qui encombre le sol rend public l'espace de l'installation, les milliers de petites pierres tombales, anonymes, effacent la logique du monument³⁶. La scène de genre collectivise les composants, voire les banalise. Faisant fi des généraux et même du Soldat inconnu, fuyant les mausolées, les nocturnes de Saulnier préfèrent rappeler, simplement, la mémoire d'hommes et de femmes.

4. 3 La nature morte

De l'Antiquité à aujourd'hui³⁷, la nature morte ouvre sur un double paradigme : *voluptas-vanitas* se rapportant «plus ou moins directement à la survie ou à la mort»³⁸. *Fourier contre Sardanaïpale*, autrement dit.

Interpellant le promeneur, la vanité «fait appel à la décrépitude des composants et, par extension, à la finitude éventuelle du regardant, le mettant en garde contre sa vanité et la futilité des choses qui l'entourent»³⁹. L'utopique *voluptas*, elle, conjure l'immortalité. Résolument de son côté, la prégnance musicale⁴⁰ dans l'oeuvre de Saulnier «conjure les notions de stabilité, d'inaltérabilité voire d'immortalité»⁴¹. La partition architecturale mise en scène par l'artiste s'appuie sur une solidarité apparue dès les premiers traités d'architecture⁴².

Impérissable, la musique a-temporalise la promenade. Depuis 1984, les éclats violonés — cordes, chevaux, clés, silets, crosses — éclaircissent les ténèbres des nocturnes vitrées, allusivement résurrectionnels⁴³. Ultimement, leur reproductibilité sert de repoussoir à la mort. Les fragments violonés domptent le fétichisme de la vanité : la musique lui fait perdre son temps. Le passé lui est impertinent. Chère à *Vénus*⁴⁴, la musique tromperait la mort. *In live*, le violoncelliste l'abolit. La mort est ajournée. Chacun des accords d'Erich Kory, chacun de ses enchaînements réveille le jour. L'audience émigre absorbée par les déportations musicales qu'opère le musicien. Le visible, le lisible et l'audible supportent les signes de la nuit. Contrairement à une topique additive de l'énonciation, la musique distance le spectateur⁴⁵. En concert, la musique signale une utopie déjà évoquée par la partition des éléments violonés jalonnant la série installative. Le musicien affermit les rapports topologiques d'emboîtements. Les relations de voisinage sont multipliées. À l'icône visuelle s'adjoint une icône auditive.

Par contre, la présence du feu traverse *Un Siècle éventré*. Son empreinte est magistralement exemplaire dans le *Crematorium III* mis en scène à Moncton où une salle complète contient les restes des gisants envahissant littéralement le site. La multiplication est telle que le promeneur sera forcé de contourner la salle, condamné à l'extérieur des murs de cet espace désormais inaccessible. De censurés, les paquets de journaux deviennent censeurs. Le spectateur n'est plus qu'un voyeur aux portes d'un salon mortuaire. Préalablement les représentations iconiques des *Crematorium I* et *II* ont rendu explicites les fours crématoires. Dououreusement, dans la vitrine, des dessins endeuillés s'étalent en lettres majuscules : *Duschegubky*⁴⁶. L'installation se souvient : *Memento Mori*. Les cartons d'allumettes (*The Order Came from Berlin*) et le recouvrement par un voile noir des *ready-mades*, tels les ossements de bois, les tas de branchages, les trappes à souris et à rats, manifestent apparemment la décrépitude des composants de l'installation comme la fureur incendiaire des guerriers. En lieu et place de l'éternelle chandelle, la consommation d'énergie qui informe le regardeur du passage du temps est indexée notamment par les petits tas de journaux qui, «trempés dans l'acrylique noir, rappellent la forme du charbon»⁴⁷ au dire de Saulnier, ainsi que par les dessins où de sombres masses de fumée brouillent la représentation (*Berlin*). Rappelons qu'au XVII^e siècle en Hollande, le thème de la vanité, oscillant entre la destruction de la vie/matière et la fuite temporelle, présentait des combinaisons où étaient regroupés outre les fleurs fanées, les fruits gâtés, le pain rassis, le fromage rongé, des *livres usés*, et des *cordes rompues*⁴⁸. On reconnaît bien là les kilomètres de ficelle et les liasses de journaux des travaux de Saulnier. Et puisque, par delà tous ces symboles, la vanité «est un type de nature morte dont la conception est toute intellectuelle», s'y ajoutent donc les «attributs des activités du savoir ou de la passagère puissance de l'homme, exprimées par les emblèmes des arts, des lettres, de la science et des titres de propriété»⁴⁹.

Biblioclaste, l'artiste dénature la presse⁵⁰. Les journaux qui servaient de sujet historique dans l'installation, après avoir supporté la scène de genre par l'anonymat de la rumeur journalistique, deviennent ainsi objet de nature morte. Mais leur amas, en réfléchissant sur les conditions de mise en page de l'histoire et en dénonçant le leurre de l'information et son abondance apparente, fait suite au thème de la nature morte aux livres, motif notoire de la vanité. Ainsi Barnabe Rich (1540-1617) se plaignait que l'un «des grands fléaux de l'époque» soit la quantité de livres, «qui surchargeaient à tel point le monde qu'il n'était plus en mesure de digérer l'abondance de matière sans valeur que chaque jour couve et fait naître»⁵¹. En 1621, Roger Burton affirmait : «déjà avons-nous un chaos incommensurable et un désordre de livres. Ils nous étouffent, nos yeux nous font mal à force de lire, nos doigts à force de tourner les pages»⁵².

Si d'une part la variation et la prolifération sidérante des objets d'*Un Siècle éventré* soutiennent le genre historique, d'autre part, leur encombrement procède de la vanité. Ruinée, la collection est vaine. Énoncée au passé, elle en fixe et conserve des événements en train de disparaître ou déjà disparus.

Humblement, l'histoire d'*Un Siècle éventré* se voit donc rapportée au train journalier des hommes et des femmes qui la font, accidentellement.

5. UN SIÈCLE ÉVENTRÉ

L'enchevêtrement générique : là où s'embrouille l'histoire

L'interprétant ne peut pas être un objet individuel défini. La relation doit en conséquence consister en un pouvoir du représentamen à déterminer quelque interprétant à être un représentamen du même objet. (1. 542)

C. S. Peirce

Intriqué génériquement, *Un Siècle éventré* confond ses promeneurs. L'histoire se brouille, tempérée par la prolifération générique dans l'installation. Voluptueuse et/ou vaniteuse s'abîme l'interprétance. Non narrative, la nature morte est une représentation anhistorique alors que la scène de genre incite le récit à discourir historiquement, tout en rayant les noms propres contrairement à l'histoire qui se plaît à cultiver l'identité de ses figurants.

Ainsi sont éconduits les prétendants héroïques. Endeuillée par l'appétit insatiable de faux justiciers, la mise en scène se refuse à en faire la propagande. Seule l'identité géographique et événementielle y proclame le genre hors de l'ordinaire comme en spectacle, le violoncelliste et les trois auteur-e-s sociabiliseront l'événement, le temps de créer une solidarité publique dans la chaîne sémiotique. Le temps de faire faux bond à l'individualisme parfois étouffant du lieu muséal. La codification historique achoppe, volontairement. Elle ne soutient pas ses premiers rôles. Résiduellement, des cris dessinés (*Cris I*, *Cris II*, *L'Oppression*, *A State of War*) attestent de leur violence. Néanmoins les noms propres demeurent effacés. Nommément, la Seconde Guerre est évacuée ou presque. La représentation n'en conservera que le moule pour mieux en dénoncer les copies et la matrice.

Hors les boîtes ou dans les boîtes, les collections d'objets reformulent l'incapacité de poser des frontières entre la vie et la mort, la paix et la guerre, le vrai et le faux, le privé et le public. L'espace anthropologique développé s'appuie communautairement, évitant les mises en nomination. Transportée par les accords violonés, survit la nature morte. Entre l'utopie et la mort, les interprétants sur le qui-vive s'inquiètent, sans abri. En ruine, le paysage se fond dans les décombres. Et les portraits glorieux, exclus de la représentation, se

retranchent dans la scène de genre. La convocation récurrente, séquence après séquence dans l'entrepôt historique qu'installe *Un Siècle éventré*, désamorce la singularité exceptionnelle de la bataille préalablement évoquée, puisqu'ici la guerre délaisse le spectaculaire et s'insinue familièrement. Elle évacue aussi la connaissance historique. Rapatriés par le projet installatif, les veilleurs de nuits font l'histoire. Or, dans un curieux renversement, après avoir reconnu l'évincement du portrait dans l'oeuvre, pourrait-on prétendre qu'au nom de l'interprétance, l'installation tire celui de ses spectateurs comme autant d'instantanés?

Des tranches de ces nocturnes ont déjà été présentées en 1987 à la galerie Skol de Montréal, en 1988 à la *Chambre blanche* de Québec, à *Langage plus d'Alma*, en 1989 au *Centre d'exposition Expression* de Saint-Hyacinthe, à la galerie *Obscure* de Québec, au *Musée régional de Rimouski* et en 1990 à la galerie Skol de Montréal. En septembre 1993, à Montréal, la galerie UQAM accueillera les prochaines installations itinérantes de Saulnier.

UN SIÈCLE ÉVENTRÉ

Les Nuits de vitre — *La Nuit des masques* (1984...)

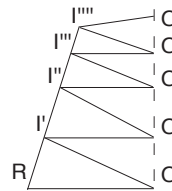
Les Nuits de vitre

Cris I (1984); *L'Infigurable* (1984-1986); *Cris II* (1985); *Berlin* (1985); *Berlin ouest* (1985); *Oppression* (1985); *Berlin est* (1986); *The Order Came from Berlin* (1986); *A State of War* (1987); *Crematorium I* (1984); *Éclipse* (1988); *Les Nuits de vitre* (1988); *La Nuit de cristal* (1988); *Strange Writings about Berlin* (1988); *A Stupid Game* (1989); *L'Automne rouge de Stalingrad* (1989); *Jardins de cendres* — *Les Mines du Donbass* (1989).

La Nuit des masques

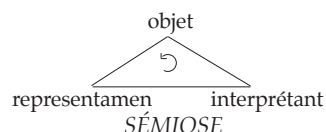
Enclave Berlin (1989); *Baroque* (1989); *La Nuit des masques* (1989...); 1. *Ouverture inachevée* (1989); *Berlin Order for* (1990); *Crematorium II* (1990); *Sans titre* (1990); *Is It over Berlin* (1991); *Crematorium III* (1991).

ment qui les rassemble. Disons tout de suite que définis par leur fonction médiatrice, les interprétants peirciens relient le *representamen* à l'objet en même temps qu'ils en montrent l'écart. Voir G. Deledalle, «Commentaires», *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p.216-230. Aussi sur l'interprétation peircienne : F. Latraverse, *Pragmatique. Histoire et critique*, Bruxelles, Mardaga, 1987, p. 41-61.



Topographie du processus illimité de la sémiose où les *representamen* déclenchent un interprétant qui devient un *representamen* à son tour par le biais d'un autre interprétant, qui renvoie au même objet que le premier *representamen*, etc.

1. Dans une perspective sémiotique peircienne, le signe est compris dans un univers ternaire constamment en mouvance. Relié de manière phénoménale aux trois catégories (dites phanéroscopiques par Peirce) du possible, de l'actuel et du général, le signe se développe interactivement entre son *representamen*, son objet et ses interprétants, mis en action par la sémiose.



2. J'utiliserai le terme *interprétance* pour signifier dans leur ensemble les interprétants qui la composent et le mouve-

3. Dans une perspective sémiotique, fort heureusement, signalons les travaux de N. Paquin portant sur le genre en peinture : «Un corpus : les genres», *Les Principes d'une systématique. Une théorie de la réception de la peinture*, thèse de doctorat, UQAM, 1987, p. 123-82.
4. Puisqu'il est question ici pour l'interprétance d'être prise par le trafic générique et non d'être «fixée définitivement» par un genre, nous utiliserons le terme de *générique* au cours de ce texte pour mieux marquer l'opposition du genre à la spécificité.
5. Lire F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.
6. Sur la réflexivité comme «organe de lisibilité», consulter L. Dallenbach, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, no 177, janv. / mars 1980.
7. Étant donné «le principe qui veut que l'activité du lecteur et son plaisir sans doute soient inversement proportionnels à la lisibilité du texte, [...] à savoir son univocité», la multiplicité des «places libres» ou «places vides» dans l'objet d'art profite au spectateur qui peut alors s'y retrouver plus librement et plus souvent. Cf. L. Dallenbach, *op. cit.* p. 26.
8. Peirce précise dans une lettre à Lady Welby qu'à l'interprétant défini «comme l'effet de signe (c'est-à-dire du *representamen*) sur une personne», il a ajouté «sur une personne» comme pour jeter un gâteau à Cerbère, parce que je désespère de faire comprendre ma propre conception qui est plus large». J. Réthoré et R. Marty, «La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce», *Langages*, no 58, juin 1980, p. 33.
9. Peirce cité et traduit par G. Deledalle dans *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam, Johns Benjamins, 1987, p. 87. Dans notre texte, les références à Peirce entre parenthèses renvoient aux *Collected Papers I-VIII*, Boston, Harvard University Press, 1958.
10. G. Deledalle, *op. cit.* p. 86.
11. *Loc. cit.*
12. Sur le dialogisme bakhtinien : T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. Rappelons brièvement certaine parenté de vue bakhtinienne et peircienne. Bakhtine écrit : «il n'existe pas d'expérience en dehors de son incarnation en signes» (cité par Todorov, *op. cit.*, p. 70)

- alors que Peirce — pour qui «man is a sign» — affirme «que toute pensée doit être interprétée dans une autre, ou que toute pensée est pensée par signes.» (5.253) (cité et traduit par J. Chenu dans *Peirce. Textes antiscartésiens*, Paris, Aubier, 1984, p. 90).
13. De façon générale, l'objet sémiotique peircien se définit comme «tout ce — qu'il soit, réel ou imaginaire — à quoi l'interprétant renvoie le representamen». Partagé en deux dimensions, l'objet se distingue selon qu'il soit *immédiat*, («l'objet tel que le signe le représente») et *dynamique* (l'objet réel «que par la nature des choses, le signe ne peut pas exprimer, qu'il ne peut indiquer en laissant à l'interprète le soin de le découvrir par expérience collatérale» (8.314). Peirce cité par G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p.22.
 14. *Ibid.* p. 128.
 15. Sur la révolte installative contre la peinture, lire R. Payant, «Une ambiguïté résistante : l'installation», *Parachute*, no 39, été 1985. Quant à l'évocation moderniste, elle se réfère à la définition proposée par C. Greenberg fondée sur la pureté de l'objet d'art, exclusivement auto-réflexif et lui niant toute temporalité autre que l'instantanéité.
 16. Lexicalement du moins (voir les définitions proposées notamment dans les dictionnaires *Le Robert*, *Larousse*, *Encyclopedia universalis*, *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artist*). Par exemple, dans ce dernier, à l'article *genre*, on ne mentionne nullement la sculpture, le *genre* se rapportant seulement à la peinture ou encore à la littérature.
 17. Quoique nous ne saurions par ailleurs ignorer qu'au milieu du XVIII^e siècle, la réforme par les académiciens aussi bien de la sculpture que de la peinture, en faveur de l'antique, consistait à un «retour au genre noble et sévère de l'histoire» comme une tentative de résurrection du «grand goût», du «grand style» et de la «grande manière». E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art, 1. Théorie et pratique dans les Salons de Diderot*, traduit du danois par Jean-Paul Faucher, Copenhague Rosenkilde et Bagger, 1980, p.41. En ennoblissant le style et en favorisant la «grande manière», afin de s'opposer aux galantes mythologies et allégories d'agrément, l'Académie préférera des sujets pouvant «combattre le vie et prêcher la vertu» et exaltant des «actions nobles et vertueuses», souhaitant non seulement modifier les idéaux artistiques mais encore procéder à une refonte de toute la vie culturelle et artistique qui, selon cette même Académie, montrait à l'époque des signes fort préoccupants de décadence et d'immoralité.
 18. Si de façon générale *Un Siècle éventré* délaisse l'image abstraite, s'édifiant à partir d'une rénovation du monde des objets, l'examen minutieux et serré des dessins de Saulnier permettrait de retracer certaines zones très locales où effectivement nous serions amenés à considérer ce paradigme. Il en ira de même du paysage dont l'absence manifeste annonce un non-lieu dramatique. À peine remarquons-nous la désolation de la scène installative. Mais la présence culturelle des éléments mis en place est telle que tout effet paysagiste est sur le champ réprimé. Seules des ruines émergent de ces territoires entre-déchirés.
 19. E. Kant cité par F. Latraverse dans «“La Guerre? yes, sir”. Remarque sur l'acte de déclaration de guerre», *Critère*, no 39, printemps 1985, p. 211.
 20. Signalons que déjà la sculpture grecque classique (V^e et IV^e av. J.-C.) révèle des exemples où les allégories sont accompagnées de légendes. J. Charbonneaux, *La Sculpture grecque classique*, Paris, Gonthier, 1945, p. 222. Dès la fin du premier siècle av. J.-C., dans l'art romain, les traces de l'histoire de Rome sont florissantes, et ce davantage dans le relief et la statuaire (portrait sculpté) que dans la fresque. G. Gassiot-Talabot, *La Peinture romaine et paléochrétienne*, Lausanne, Rencontre Lausanne, 1965, p. 42-52.
 21. Pour qui s'intéresse aux rapports entre le tableau d'histoire et la notice au XVIII^e siècle, lire B. Vouilloux, «La description du tableau dans les «Salons» de Diderot», *Poétique*, no 73, février 1988, p. 29-50.
 22. Brièvement rappelons que les deux plans de l'énonciation se distinguent par l'histoire et le discours. Ce faisant, le trafic historique s'exposera comme un canal énonciatif privilégié. Nous nous référons ici à l'hypothèse d'É. Benveniste, établie en linguistique («Sémiologie de la langue», *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1974, p. 60), reprise par la suite en histoire de l'art notamment par L. Marin («À propos d'un carton de Lebrun : le tableau d'histoire et la dénégation de l'énonciation», *Revue des sciences humaines*, tome XL, no 157, 1975) et R. Payant («Picturalité et autportrait: la fiction de l'autobiographie», *Vedute. Pièces détachées sur l'art*, Laval, Trois, 1987, p. 87-105).
 23. On dira de la nomination qu'elle limite considérablement le lecteur puisqu'elle marque sa perception. B. Vouilloux, «La description du tableau...», *op. cit.*, p. 39.
 24. Périphériquement des conférences reliées à l'exposition suppléent aux intitulés. Par exemple à Rimouski (1989) D. F. Rauch, professeur d'histoire et journaliste à Berlin, introduisait l'exposition par une communication qu'il présentait au département d'histoire du Collège de Rimouski. À Montréal, (Skol, 1990), pendant près de trois heures, l'artiste expliquait sa démarche aux spectateurs. À Moncton, l'artiste et moi (en tant que conservatrice) avons renouvelé l'expérience.
 25. Le 9 novembre 1938, des milliers de Juifs de l'Allemagne hitlérienne furent massacrés. Leurs habitations, leurs commerces et leurs synagogues furent incendiés. Le nom de la *Kristallnacht* tient aux milliers de vitrines, fenêtres, etc. qui furent alors brisées. Cette nuit avait pour prétexte l'assassinat du troisième secrétaire de l'ambassade d'Allemagne à Paris par un jeune juif de 17 ans, dont le père avait été déporté en Pologne avec 10 000 autres juifs.
 26. Tout au cours de l'exposition, une bande sonore accompagne le promeneur dans son périple. Le 5^e mouvement du *Quatuor pour la Fin du temps* y est interprété par E. Kory alors qu'est récité le texte *Manifeste* de L. Cimon. Rappelons qu'en 1989 au *Musée régional* de Rimouski, Kory improvisait au violoncelle alors qu'étaient lus des textes par L. Cimon, É. Haghebaert et M.-A. Massicotte.
 27. Les textes «Manifeste» de Lucien Cimon, «Glace de guerre — les Nuits de verre» de M.-A. Massicotte et «Coups sombres» d'É. Haaghebaert qui ont été lus par les auteurs le soir du vernissage, ont été publiés dans M. Regimbald, *Générique/Un Siècle éventré*, Rimouski, Galerie d'Art de l'Université de Moncton, 1991, p. 59-65.
 28. E. Panofsky, *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.

29. J. Baudrillard, «Le système marginal : la collection», *Le Système des objets*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1968, p. 103-127.
30. Elle remonte en Italie et en France au XV^e siècle où s'établirent des «collections» financées par les grands mécènes, les Medicis, les ducs de Milan, Charles d'Orléans qui s'approprièrent ainsi l'histoire. M. de Certeau, «L'opération historique», *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.
31. *Loc. cit.*
32. Sur la porosité des frontières entre l'imaginaire et l'histoire, lire J. Le Goff. L'historien écrit : «n'importe quel objet de l'histoire, d'une certaine façon, peut être soumis à une lecture qui se fait dans une perspective de l'imaginaire. Les phénomènes politiques qui nous paraissent les plus aptes à relever de l'histoire «positive» [...] sont en fait pleins de symbolique, c'est-à-dire d'imaginaire». J. Le Goff, *Histoire et imaginaire*, Paris, Payot, 1986, p. 13.
33. Sur l'implication des ruines et de la révolution, lire R. Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974.
34. C. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, p. 9-15.
35. N. Paquin, *op. cit.*, p. 163.
36. Sur l'espace public du cimetière, H. de Nicolay et E. Servier, «Le cimetière : espace fonctionnel», *Traverse*, no 1, sept. 1975, p. 91-99.
37. Les exemples de vanité connus dans la peinture de chevalet remonte au XV^e siècle, mais on pourrait croire que les vanités complexes du XVII^e siècle s'appuient sur des traditions antiques. C. Sterling, *op. cit.* p. 26.
38. Voir N. Paquin, *op. cit.*, p. 147-151.
39. *Ibid.*, p. 148.
40. On retrouve des natures mortes d'instruments de musique à partir du XV^e siècle, tout d'abord elles louangent la puissance divine dans des cadres religieux pour ensuite s'intégrer aux allégories. Au XVII^e siècle, on tend à figer les instruments délaissant leur fonction instrumentale au profit de «leur fabrication artisanale ainsi que leur matériau». N. Schneider, *Les Natures mortes. Réalité et symbolique des choses*, Cologne, Taschen, 1990, p. 190. Dans la peinture italienne renaissante, la mise en thème de la musique symbolisait l'harmonie tantôt étatique, tantôt familiale ou encore mathématique. Mais, dès l'Antiquité, la tradition théorique musicale est annoncée par Pythagore. Quant à Platon, il propose que «les gardiens [de la cité] édifient leur corps de garde dans la musique», *La République* IV / 424. Par ailleurs, succédant aux *Danses macabres* et aux *Triomphes de la mort* où l'horreur de la mort s'étalait brutale, au XVII^e siècle les natures mortes à caractère de *Vanitas* ont introduit l'idée de résurrection, l'espérance pour les chrétiens étant «une vertu théologale». La musique s'y est vue conférée un rôle important alors que dans la représentation picturale des crânes et des violons se côtoyaient fréquemment. A.P. de Mirimonde, «Les vanités à personnages et à instruments de musique», *Gazette des Beaux-Arts*, tome 92, 1978, p. 115.
41. N. Paquin, *op. cit.*, p. 148.
42. Ainsi Vitruve dans le premier chapitre du Livre premier d'architecture rend manifestes ces rapports. Le chapitre IV du livre V est consacré à la musique harmonique, à la voix et au chant. Vitruve, *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, corrigés et traduits par M. Perreault, 1684, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979.
43. Les instruments à cordes ont servi fréquemment de motif iconographique musical; par exemple les tableaux d'Evaristo Bachenis, qui particulariseront le genre des natures mortes musicales, montraient presque exclusivement des instruments à cordes. N. Schneider, *op. cit.*, p. 171.
44. La musique est un des attributs de l'amour. A.P. de Mirimonde, *op. cit.*, p. 117.
45. On connaît l'hypothèse de M. Fried relativement à la primauté de l'absorbement dans la peinture au XVIII^e siècle. Ainsi le côtoiement des motifs de la mort et du violon aurait servi à renforcer cette proposition. Nous ne saurions ignorer ici l'effet d'absorbement afférent à la présence musicale dans l'œuvre de Saulnier bien que nous ayons des réserves à l'égard de l'exclusion du spectateur qui découlerait de la théorie friedienne de l'absorbement. Tout au plus, dans le cas qui nous occupe, pourrions-nous supposer une distanciation qui n'exclut pas pour autant l'audience de l'œuvre. M. Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990, p. 41.
46. *Dushegubky* est un terme désignant les camions blindés dont on se servait au cours de la Seconde Guerre mondiale pour gazer les Juifs avant d'utiliser les fours crématoires.
47. M. Regimbald, «À l'écoute des nuits de vitre / Entrevue avec Paul-Émile Saulnier», *Les Nuits de vitre*, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 1989, p. 16.
48. Au sujet de la naissance de la vanité et de ses développements, lire C. Sterling, *op. cit.*, p. 45-50.
49. *Ibid.*, p. 47.
50. Au cours des dernières années, plusieurs recherches ont porté «sur et contre la forme du livre». Soulignons ici les travaux de L.-H. Larin, R. Racine, L. Magor, M. Guerrero, S. Roy et M. Goulet.
51. B. Rich cité par N. Schneider, *op. cit.*, p. 188.
52. R. Burton cité par N. Schneider, *op. cit.*, p. 192.

LE CORPS RÉVÉLATEUR

FRANCK EVRARD

On connaît la fascination de Louis Aragon pour les «passages», ces lieux en marge qui autorisent la conversion du réel en imaginaire. Dans les *Beaux Quartiers*, au creux de l'espace parisien, les Halles initient Armand Barbentane à la violence historique de la réalité. Cette confrontation devient une traversée imaginaire et mythique des territoires de l'abject et du labyrinthe obscur des désirs primitifs. Pourtant cette errance du sujet dans un paysage thanatique, cette déroute et ce dévoiement du sens, cette sémiotique du chaos constituent peut-être une chance, tant sur le plan fantasmatique qu'idéologique et rhétorique. La crise de la violence semble, en effet, ouvrir un chemin de la création qui se confond avec la voie d'une écriture-sang...

Louis Aragon's fascination for «passages», those marginal places which allow for the conversion of the real into the imaginary, is well known. In *Les Beaux quartiers*, «les Halles», in the hollows of Paris, initiate Armand Barbentane in the historical violence of reality. The confrontation becomes a mythic and imaginary voyage through the territories of the abject and the obscure labyrinth of primitive desire. However, this wandering of the subject in a thanatic landscape, this routing and deviation of meaning, this semiosis of chaos, constitute perhaps an opportunity, on the ideological and rhetorical level as well as that of fantasy. The crisis of violence seems to open the way for a form of creation merging with «blood-writing».

Brusquement, la rage des flics, dont les voix sonnaient impérieuses, sembla décupler, et la victime fut d'un à-coup emportée de dix mètres, battant le sol; dans son effort pour résister, les bretelles se déchirèrent, et le pantalon s'arracha. D'un coup, les jambes et les cuisses furent dénudées, violentes, convulsives, la chemise se rabattit, et la foule eut une espèce de ricanement, parce qu'on voyait le sexe et les poils. Une sorte de sanglot sortit de ce corps révélé qui sentit alors le comble de sa déchéance. «Un homme foutu», répéta la femme, tandis que tout cela s'éloignait dans la direction de la rue des Prouvaires. Armand traversa les Halles vers la pointe Saint-Eustache, et l'espèce de stupeur qu'avait fait naître la scène précédente, ce mépris total de l'homme qui semblait habituel au pavé de Paris, céda tout d'un coup sous les hautes voûtes de fer, quand il aperçut les enfilades de bêtes écorchées, les quartiers de bœuf pendus aux crocs à perte de vue; invinciblement l'homme aux mains des agents s'identifiait à cette viande décapitée, qui parlait avec une éloquence sanglante de l'anéantissement des cas individuels. La mort, la douleur, l'indignité, ces idées s'évanouissaient dans la brutalité impudique de l'étal. Armand avait encore dans les oreilles le sanglot, exacerbé en hurlements subits, du jeune géant vaincu par l'ivresse et la flicaille. Il lui apparaissait maintenant comme la voix anonyme de ces hécatombes en série. Il atteignit ce lieu surprenant où toute une population mange de la graisse chaude et du pain au fourneau en plein vent du bistro qui fait l'angle de la rue Montmartre et de la rue Montorgueil; entre une église noire et sans dignité, et de l'autre côté de la rue Turbigo, le formidable bastion peinturluré de sang de boeuf du trottoir aux combles, qui ouvre sur deux rues une bouche de fer où flambent plus de bêtes que n'en contiennent les Halles, roses et jaunes, violacées, avec le sang à terre, et cette nudité terrible de la boucherie. Dans la rue Montmartre, la hantise des bêtes écorchées accompagna Armand d'étal en étal. Des voitures de messageries, de petits cafés, des filles fardées au sang de boeuf comme les maisons et les cadavres animaux, des négociants lourds aux moustaches épaisses, ventrus, redoutables, des caricatures de l'enfer, et toujours la circulation silencieuse des agents cyclistes aux casquettes plates, la nuit déchirée, la nuit à l'odeur fade des viandes, la nuit où des chevaux hennissaient entre des taxis et des charrettes à bras, la nuit monstrueuse et sale.

Aragon, *Les Beaux Quartiers*¹

LE CORPS RÉVÉLATEUR

*Tu portais dans ta voix comme un chant de Nerval.
Quand tu parlais du sang, jeune homme singulier
Scandant la cruauté de tes vers réguliers,
Le rire des bouchers t'escortait dans les Halles.*

Aragon, *Complainte de Robert le diable*²

Les beaux quartiers! Au regard du titre, notre fragment consacré à des «quartiers de viande», morceaux de réel aussi anonymes que médiocres, révèle d'emblée chez Aragon une ironie antiphrastique. Extrait du chapitre vingt-six, lui-même conçu comme une parenthèse dans la seconde partie «Paris», le morceau choisi constitue une sorte de contrepoint à la fascination pour le luxe et à l'aventure de l'érotisme vécues par Edmond

Barbentane. Mais, paradoxalement, la description des Halles est avant tout un étonnant prélude à l'engagement révolutionnaire d'Armand Barbentane, le «jeune provincial frais débarqué»³ de Sérissime. En effet, les prises de conscience politique et d'adhésion du héros aux idées communistes trouvent de façon insolite leur source dans cette traversée physique d'un espace saturé de violence : les Halles.

Ainsi, le choix final repose moins sur une évolution d'ordre psychologique ou axiologique que sur une crise à prégnance mythique et poétique au cours de laquelle le sujet affronte l'essentiel de la violence, du sang et de la mort, à cette «part maudite» qui existe dans l'homme, selon l'expression de Georges Bataille. Le discours politique de l'opposition et de la lutte des classes affirme la nécessité du mythe et du sacré pour parvenir à ses fins. Jacqueline Bernard parle avec beaucoup de justesse d'une «jonction surréelle entre répulsion du néant et barbarie et la tentation de l'aventure amoureuse»⁴.

Transitive, téléologique, la description cultive et assume des signes et des images dysphoriques, qui peuvent faire l'objet d'un pivotement ontologique ou d'un renversement thématique vers la bienfaisance. L'expérience négative des limites est susceptible d'être retournée en un trajet salutaire, le voyage au bout de la nuit débouchant sur une révélation, une parole, une ouverture qui passent par la disparition du sujet et son dédoublement en corps parlant. À cet itinéraire difficile du corps vers le sens, correspondent les méandres d'une diction, la lente conversion de la langue en discours, un discours porteur de subjectivité qui s'oppose à l'objectivité de la simple narration pour dire la conscience du sang versé.

CE CORPS RÉVÉLÉ...

Un jeune ivrogne qui perturbe l'ordre public est emmené de force au poste par des agents de police. Ce fait divers qui attire l'attention d'Armand n'aurait rien de spectaculaire si les différentes modalités de l'agression, décrites par le narrateur, ne tournaient pas autour de l'idée d'une séparation violente. Ballotté dans l'espace, l'homme est réduit à quelques signes corporels (les jambes, les cuisses, le sexe, les poils) ou vestimentaires (les bretelles, le pantalon, la chemise), autant de métonymies dérisoires pour un sujet dépossédé de lui-même. Renvoyé aux règnes inférieurs de l'humanité, il n'est plus qu'un corps passif (le mode passif du verbe «emporter»), impuissant à résister aux attaques du monde extérieur (le mode participial de «battre» indique un faire verbal sans sujet exprimé). Même la protection vestimentaire, qui aurait dû garantir l'intégrité corporelle, se retourne contre l'individu, exerçant une action en dehors de son contrôle, comme le montrent les verbes pronominaux : «se déchirer», «s'arracher», «se rabattre».

Derrière le récit de ce simple fait divers, commence

alors à se lire une autre histoire qui pourrait ressembler au drame d'une castration. Les circonstanciels («brusquement», «d'un à coup», «d'un coup», «alors»), qui dessinent un avant et un après de la révélation, le passé simple, dont l'emploi aiguise la césure entre un temps étale et l'inscription sadique de la répression, ont pour effet de temporaliser tout en le dramatisant, l'événement que représente cette blessure narcissique d'un corps révélé à la foule. La scène se révèle elle-même fortement théâtrale. L'organisation spatiale de la rue, avec son lieu scénique où jouent les acteurs sociaux, et l'espace d'où regardent la foule de spectateurs anonymes et Armand, favorise la transformation du fait divers en spectacle. Quant à l'action dramatique, une violente mise à nu, elle rappelle encore un rideau de théâtre qui s'ouvrirait sur une scène interdite, scène où le spectateur découvrirait brutalement une réalité refoulée. Ce que met en scène Aragon est donc un véritable théâtre de la cruauté qui montre un corps où s'affrontent la pulsion de vie (la résistance forcenée du géant) et la pulsion de mort (l'agression d'autrui), avant d'exhiber la réalité d'une coupure libidinale. Ce théâtre de la «méchanceté», cher à Antonin Artaud, qui donne à voir des représentations refoulées, est capable d'agir sur les spectateurs, à double titre. En premier lieu, le voyeurisme exigé des témoins de la répression permet la constitution d'une relation d'objet, en tissant un lien entre le je regardant et la scène regardée. Ensuite, la disparition du voile, vêtement social ou rideau de l'inconscient, contient la promesse d'une abolition de tous les écrans et celle d'une révélation bénéfique pour l'homme. «C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits», semble dire Aragon, à la suite d'Artaud⁵. Pourtant, la révélation du corps n'est guère fructueuse puisqu'elle aboutit à la conscience d'une «déchéance». Cette interprétation de la nudité se place, semble-t-il, dans la perspective religieuse du péché originel, celle d'une première violence historique, du moment fondateur où à la nudité heureuse a succédé le combat entre un corps vivant, concret et les signes mensongers qui le recouvrent. L'innocence d'un corps mythique, qui ne serait ni regardé, ni doué d'intention, ni suspect de vouloir signifier, n'est plus possible en ce sens où l'Histoire le contraint à être vu («un homme foutu»), à se voir («sentir»), à se rebeller et à signifier par là même l'histoire de sa chute, c'est-à-dire l'impossibilité de vivre la synthèse du corps et de l'esprit. On peut se demander pourquoi le récit du fait divers se tourne volontairement vers un imaginaire explicitement catholique, pourquoi aussi l'énonciation se confond avec une instance jugeante, biblique qui clive et expatrie le sujet qu'elle décrit.

À travers les différentes références à un imaginaire chrétien marqué par le masochisme (la Chute, le Calvaire et la montée en croix), le scripteur cherche apparemment à réintroduire subrepticement une part de sacré, à doubler le profane d'une dimension mythique, «sous une forme non pas transcendante mais immanente, sous la forme de la violence et du savoir de la violence»⁶, selon l'expression de René Girard. La stratégie d'Aragon est de

convertir la violence négative, destructrice, d'un régime social fondé sur l'exploitation et la répression, en une violence «autre», véritable : la violence révolutionnaire. Pour être légitimé comme révolte fondatrice, le processus révolutionnaire doit passer par l'articulation de la violence et du sacré, par une crise sacrificielle. Au cours de cette crise imposée par la narration, se produit une perte généralisée des différences. La foule, une masse indifférenciée, se caractérise par son indifférence comme si tout lien social s'était dissout. La violence que subit la victime ne présente elle-même aucun aspect personnel, mais semble posée comme extérieure à l'homme, se confondant avec les mouvements anarchiques des vêtements. Enfin, sur le plan fantasmatique, il convient sans doute de rattacher la négation du corps propre et la castration symbolique de l'ivrogne, à cette perte de différences. Cependant, le bouc-émissaire qui présente plusieurs des signes «victimaux» décrits par René Girard — sa taille de géant et son ivresse le rendent «marginal» et «différent» — offre une chance à la communauté de déboucher sur un ordre différencié.

CETTE VIANDE DÉCAPITÉE, QUI PARLAIT...

La scène à laquelle a assisté Armand est constituée en signe, condensant une image visuelle de l'homme dénudé et l'image sonore du sanglot. Dramatisée, l'unité signifiante va faire trace. À l'effraction qui a opéré une scission douloureuse du corps d'avec ses signes, se substitue une effraction à rebours, centrifuge qui prend la forme d'un épanchement à la fois visuel et sonore. Avec les quartiers de viande, la violence de la scène originelle se réitère. De même qu'après la répression des agents, le vêtement social ne garantit plus l'intégrité du moi, de même la peau des bêtes marque un effondrement spectaculaire de la frontière entre le dehors et le dedans. Mais la mise à nu humiliante du corps s'aggrave ici avec la nudité superlative de l'écorché vif. Ainsi, la blessure narcissique semble trouver une issue catastrophique avec la castration bien réelle d'un corps animal dépecé et mis en morceaux.

Ce trajet visuel du corps humain au quartier de viande est redoublé par un trajet sonore qui s'organise autour d'un double échange. La parole humaine, réduite au début à une manifestation sonore qui révèle la matérialité de la voix («le sanglot exacerbé en hurlements subits») en dehors de la sphère du sens, prend une épaisseur signifiante, en se déplaçant de l'humain vers l'objet et en devenant «la voix anonyme de ces hécatombes en série». Simultanément, la fiction donne à la chair amputée la mission d'engager un procès de la signification, à travers une diction douloureuse. Subvertissant la frontière entre l'animé et l'inanimé, l'humain et le non-humain, une parole nouvelle surgit, qui tend à se confondre avec l'effusion du sang/sanglot et l'épanchement d'un non-moi, plongé dans l'anonymat et le néant. Tautologique (la souffrance d'une blessure qui se dit), hyperbolique dans son expression («une éloquence sanglante», «exacerbé»),

cette parole se caractérise de surcroît par la violence de sa phonie, comme le montre la chaîne de signifiants, marquée par une prévalence de l'aigu.

La déflagration de la scène révèle un parti-pris esthétique, éthique et politique, en ce sens où elle pose les problèmes de la représentation et de l'interprétation. Deux attitudes sont écartées en raison de leur passivité. La première, qui se traduit par la «stupeur», suggère la pétrification du spectateur devant une scène qui excède le sens. Impuissant, «interdit» devant ce mélange de carnage et de vie, de sexe et de mort, celui-ci ne prend pas le risque d'affronter les limites. La seconde attitude renvoie à une idéologie humaniste étreinte. Le constat humaniste («ce mépris total de l'homme») se réduit à une paraphrase qui s'achève en une analyse fataliste («...qui semblait habituel au pavé de Paris»). Présupposer que la violence, telle une tunique de Nessus, colle à la peau de l'homme comme au paysage parisien, revient à légitimer celle-ci et à naturaliser l'aliénation historique de l'individu. Cette disqualification de la pensée et du langage se poursuit avec le refus de plaquer des signifiants trop abstraits comme la mort, la douleur, l'indignité, sur une réalité brutale et immanente.

Au lieu de fuir la réalité pour des représentations dont l'origine empirique reste lointaine, et presque oubliée, il s'agit de rechercher le concret, de s'enfoncer dans la matérialité du monde. Ainsi, l'imaginaire sollicité doit multiplier les points d'ancrage dans le réel, sans craindre de s'affronter à l'abjection. En effet, seul l'abject d'un objet impossible, frontières et limites⁷, selon la définition de Julia Kristeva, permet, semble-t-il, de donner une représentation et une signification à la scène perçue, en la faisant coïncider avec l'identité d'un étalage de viandes amputées.

Ce refus d'adopter une posture morale, politique ou scientifique face à la chose vue conduit le scripteur à s'appuyer sur un non-savoir. Le parti-pris d'exhiber de façon spectaculaire les ruptures ou les coupures n'interdit pourtant pas de définir des trajets et d'établir des connexions susceptibles d'apporter un surplus de sens. Paradoxalement, cette notion de non-savoir, de secret, peut s'avérer performante parce qu'elle rend compatibles deux taxinomies aussi différentes que sont la psychanalyse et le marxisme.

On sait que les notions de méconnaissance et de cause absente jouent un rôle essentiel dans les deux modèles épistémologiques. Le cache de l'idéologie, qui masque pour le marxiste le rapport de l'homme au monde, ou les productions, qui masquent pour le psychanalyste l'inconscient, constituent le point de départ d'un trajet interprétatif qui s'efforcera de retrouver les vraies causes : les rapports de production, dans un cas, l'inconscient dans l'autre. La connexion entre le sujet historique et l'objet de consommation, de même que l'identification entre un moi, blessé dans son intégrité et une chair castrée, invitent effectivement à cette double

lecture. Interpréter, c'est non seulement «entrer dans le jeu des transformations, cheminer dans le labyrinthe des condensations (surimpressions, masques), des déplacements (contrebande, métonymies, écarts), des figures, des thèmes insistants qui font symptômes», comme le rappelle Daniel Bournoux⁸, mais aussi pénétrer les mystères du devenir historique et de la lutte des classes.

Au service d'une éthique et d'une politique, l'esthétique «réaliste» d'Aragon favorise la jonction. Par la puissance de liaison propre à l'écriture poétique, la représentation permet de relier la diversité sensible dans une perception vertébrante. Ainsi, la violence de la répression policière décrite au début du fragment se répète, mais en se déplaçant, dans le domaine de l'expression. La brutalité qui accompagne le changement de perception chez le spectateur («céda tout à coup»), le caractère irrésistible de l'identification («invinciblement»), la rapidité des transferts («encore»/«maintenant») semblent autoriser un dépassement de la violence première et participer de cette percée douloureuse d'un sacré trop longtemps bloqué.

LE BASTION QUI OUVRE...

En se disséminant, la scène ne s'incarne pas seulement en un «abject»; elle trouve dans la géographie urbaine le cadre qui pourra la contenir. Cet espace se place d'emblée sous le signe du négatif. Entre le rouge et le noir, l'ordre religieux de l'église et l'ordre militaire du bastion, s'étend un lieu, traversé par la violence, la folie et la mort. Dans ce chaos, les autorités minérales et architecturales sont soumises à la contestation. Les repères, les jalons deviennent eux-mêmes mobiles et fluents, emportés par le mouvement irrésistible d'une chose abjectée, ni sujet, ni objet qui erre sans désir, sans identité, de même qu'ils sont impuissants à contenir et réprimer la violence énergétique de leurs contenants. Dans cet enfer réel et non métaphorique de la ville, l'humanité se livre à des pratiques sacrilèges qui rappellent par leur ancrage alimentaire les abominations bibliques. C'est ainsi que le pain, aliment du repas eucharistique, est «profané». Étymologiquement et littéralement consommé hors du temple (*pro-fanum*), devant l'église «noire», «sans dignité», il est associé à un aliment dénaturé, la graisse chaude, qui n'est pas sans susciter le malaise d'une castration humide. Quant à la nourriture carnée, souvenir d'un geste sacrilège, elle marque l'impur à la fois comme pollution excrémentielle (le cadavre) et comme pollution menstruelle (le sang). On sait que dans la tradition biblique, l'impureté frappe davantage les animaux morts que les animaux vivants. Matière trouble entre l'animé et l'inorganique, ces cadavres doivent être enterrés pour ne pas polluer la terre divine. Or, ici, ils continuent à souiller l'espace, contaminant de mort le paysage urbain à travers une hémorragie qui inscrit la tendance au meurtre et la sauvagerie d'une libido active. D'autre part, si selon la Bible, la nourriture carnée, à l'origine destinée à Dieu, est

accordée à l'homme comme conséquence du péché après le Déluge, une restriction cependant oblige ce dernier à débarrasser la viande de son sang, la part réservée à Dieu. À cet égard, le sacrilège semble surdéterminé.

Il ressort de ce fragment une extraordinaire brutalité du rapport entre mangeur et mangé. À la faim de l'être humain suggérée par le primat du cru — aucune cuisson ne vient transformer l'animal en quelque chose d'autre, socialisé par le rituel — répond la voracité du lieu, lui-même décrit comme «une bouche de fer». Il semble que par le truchement de la nourriture l'univers retourne à une organisation sexuelle prégénitale archaïque, avec les déviations orales ou anales qu'elle engendre. Ce fantasme de l'ogritude, que dit la matérialité de la bouche, renvoie enfin à cette crise de la parole que nous avons perçue précédemment.

Mais il est impossible de s'en tenir à cette dimension maléfique de l'espace urbain. La topographie d'Aragon se plaît à isoler des lieux, en les resserrant d'abord entre deux parois contraignantes, puis en les constituant en *interlands*. Ainsi l'écriture est-elle soucieuse de découper des territoires dans le réel, de démarquer des lieux, de tracer un cadre! Une telle procédure de séparation vise à délimiter un espace à partir duquel peuvent surgir des signes et des objets. La perspective vivante des formes spatiales autorise en effet un passage, une ouverture sur un ailleurs : elle suscite chez le passant le désir de traverser ce paysage qui échappe à la rationalité et à l'ordre logique sur lequel se fonde l'édifice social. L'univers inédit, qui s'offre comme une chance d'ouverture et la promesse d'un dépassement, tend d'ailleurs à se confondre avec l'espace du rêve. Le symbolisme des présences (le corps martyrisé, les aliments, etc.), les figures du déplacement (le sang métonymique) et de la condensation (la conjonction métaphorique du sang et du feu) rappellent l'intensité du vécu onirique.

Cette traversée de l'enfer pourrait être vécue comme une catastrophe irrémédiable si elle ne reposait pas sur un présupposé, à savoir que la vérité se trouve du côté de la nudité et d'un théâtre sans fard. Par conséquent, l'initiation, l'accès au savoir passent nécessairement par un rite cathartique, qui découvre à l'individu souillures et abjections, c'est-à-dire tout ce qui a chu du système symbolique, tout ce qui a été écarté de l'ordre social et qui pourtant le fonde. Ce que découvre Armand aux Halles est une fête cruelle, où se produit un gaspillage insensé et illimité de vie, où des forces monstrueusement crues et colorées émergent dans l'opacité matérielle des signes. Au cours de cette orgie, le monde individualiste bourgeois, replié sur ses valeurs de clôture, de séparation, d'épargne et d'économie, se voit bouleversé par la démesure d'une nature non capitaliste. Au terme du voyage, on pressent toutefois que l'horreur de ces non-objets du désir, de ces présences abominées peut ouvrir ontologiquement sur une transparence, mais aussi permettre à l'homme de retrouver les frontières fragiles de l'individualité et de la parole. Julia Kristeva écrit :

À y regarder de près, toute littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s'enraciner, quelles qu'en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile («borderline») où les identités (sujet/objet) ne sont pas ou ne sont qu'à peine doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes.⁹

Différentes de l'enfer dantesque ou du métro célinien, les Halles d'Aragon sont ce lieu apocalyptique, ce carrefour fascinant où la vision de l'abject peut devenir représentation et où l'écriture peut sublimer l'insignifiable.

NUIT

L'expérience des limites, décrite par Aragon, s'organise apparemment autour de deux stratégies. L'une s'élaborant à partir de la scène originelle (une violente mise à nu) privilégie le découpage du monde dans la perspective du discontinu, du fragmentaire. L'autre, au contraire, qui concerne le mode de dissémination de cette scène, vise à relier les existants, en créant une continuité poétique. Une nouvelle écriture finit par naître de cette tension entre une activité de découpage et celle d'une liaison.

Ce plaisir du découpage se révèle dans le parti-pris de l'ellipse qui régit la vision finale, une juxtaposition de réalités humaines et animales que rien ne semble relier entre elles. L'articulation signifiante de ces groupes, qui tendent à se suffire à eux-mêmes, privilégie en effet la coordination à la place de la cause et de l'effet. Comme le corps du géant, effracté par les mains des agents ou les quartiers de viande offerts au couteau vengeur, les corps des acteurs sociaux sont livrés au scalpel de l'instance descriptive. Il s'agit d'isoler ces corps «enseignés» et affadés, d'accentuer le contour de leur silhouette, d'outre le trait jusqu'à la caricature, avant de les évider, de les déshabiller de ce qu'il y a en trop. Chez ces trois représentants de l'univers social (la prostituée, le négociant, l'agent de police), le corps concret est masqué par le non-vrai des signes de la socialité. Le sens est prisonnier des enveloppes, autant de signifiants-obstacles qui barrent l'accès à la vérité. Le fard des prostituées, les moustaches des négociants qui se greffent sur une chair limitée, bornée, socialisée, la tenue des policiers aux casquettes plates dénoncent des existences morcelées, et repliées sur elles-mêmes. Ce refus de la circonscription s'accompagne d'une aversion pour l'en-trop, la pléthore, comme le traduit la vision des commerçants «ventrus», «redoutables», marquée par le dégoût du tenu, du non lâché et de la rétention anale. À travers ce double refus, Aragon est fidèle au surréalisme qui s'efforce de lutter contre un individualisme exacerbé, en affirmant un système inédit de communication entre les êtres et en situant l'homme dans le monde. «Le fameux enrichissement de l'humanité à travers les âges, écrit Maurice Nadeau¹⁰, n'a

nullement agrandi les hommes, mais dans ses effets les moins néfastes, il l'a recouvert d'une carapace épaisse et dure, étanche aux communications avec le monde.»

À l'intérieur de ce monde fondé sur le discontinu, qui renvoie au monde fragmenté des classes sociales, le scripteur introduit pourtant la continuité, transformant le décor parisien en un tableau apocalyptique, souvenir de cette nuit religieuse, de cette grande obscurité qui recouvrit le monde à la mort de Jésus. La triple répétition du signifiant «nuit» semble avoir pour fonction d'englober tous les existants pour mieux les dissoudre en les adultérant entre eux et en faisant s'interpénétrer règnes et espèces. Dans cet univers de la confusion et de l'impur où les vieilles taxinomies sont perturbées, l'identité se renverse dans l'indécidable. Comparaisons et métaphores mettent en spectacle d'étranges et maléfiques liaisons. La prégnance du sacrifice animal se traduit par des motifs visuels (le sang), sonores (le hennissement des chevaux qui déchire le silence nocturne) et olfactifs («l'odeur fade des viandes») qui oscillent entre la simple sensation et l'hallucination. Ainsi, le sang versé contamine l'espace comme les êtres, révélant à travers le fard l'association entre la sexualité et la mort, le lien entre Éros et Thanatos, suggérant, à travers la pléthore charnelle des bouchers, une perversion orale et anale (le fantasme du cannibalisme). Aragon retourne donc le corps au continu dans un espace fantasmatique, où l'angoisse du génital (le théâtre de la castration), de l'oral (les abominations alimentaires) et de l'anal (l'obsession de l'argent) domine.

Mais, en même temps, on ne peut s'empêcher de voir, dans ce sang versé, une force positive qui indexe en abyme l'Histoire comme mouvement perpétuel. Dans le silence de la nuit apocalyptique, qui dénonce la panne et la multitude de l'Histoire, le sang offre une chance de retrouver une morale de la communication. Meurtre et procréation, mort et vitalité, il est l'émergence d'une force refoulée dans l'opacité matérielle des choses et dans l'univers clos de la communauté historique.

Cette écriture où l'émotif l'emporte sur le syntaxique, ouverte au monde objectif comme au refoulé inconscient, partagée entre le jugement et l'affect, affirme métapoétiquement la nécessité d'un épanchement, d'une hémorragie :

Devant la porte sordide d'un hôtel, Armand pressa le pas. Il atteignait le cœur nocturne de la ville, là où les maisons tremblent des rotatives, où le sang se transforme en une encre grasse, épaisse, qui coule jusqu'au ruisseau de la rue avec les feuilles fraîches des journaux.¹¹

Telle est l'alchimie d'une écriture-sang, qui transforme la pulsion de mort en sursaut de conscience et en nouvelle signifiante.

-
1. L. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, Paris, Denoël, 1936, coll. «Folio», p. 414-415.
 2. «Complainte de Robert le Diable», dans *Il ne m'est Paris que d'Elsa*, Paris, Seghers, 1979, coll. «P.S.», p. 91.
 3. L. Aragon, *op. cit.*, p. 416.
 4. J. Bernard, *La Permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, Paris, José Corti, 1984, p. 70.
 5. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», p. 151.
 6. R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 480.
 7. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 180.
 8. D. Bounoux, «Au miroir de l'amour auréolé de liens», dans «Aragon», *Silex*, no 8/9, 1978, p. 49.
 9. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 245.
 10. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 262.
 11. L. Aragon, *op. cit.*, p. 415.

L'ALBUM POUR ENFANTS :

quelques effets structuraux sur trois images

THÉRÈSE PAQUIN

L'album pour enfants possède des structures modélisantes particulières. La mythologie de l'enfance partagée par les agents du champ de la littérature enfantine vient ajouter à la surdétermination formelle. Elle conditionne les structures à s'adapter à un Destinateur sournois. Pour aborder l'analyse de cet objet composite, l'auteure choisit de présenter trois images extraites de trois albums dont les modes d'expression reposent sur différents schémas. Cette description devient le déclencheur d'une réflexion sur les assises axiologiques de l'image, coordonnées aux structures psychologiques et cognitives qu'une *figurativisation* toute rhétorique vient traduire. Elle oblige à constater que l'impact d'un point de vue social oblitère les modèles proposés, que ce dernier est tout à la fois lié à l'exploitation de la matière graphique et à ses langages particuliers.

Illustrated children's books have their own modalising structures. The mythology of childhood shared by those working in the field of children's literature adds to the formal constraints and determines the structures to be adapted for an implied reader. To analyze this composite object, this article discusses three images from three books with different patterns of modes of expression. This leads to a reflection on the axiological premisses of the image and the coordination with the psychological and cognitive structures rendered by a purely rhetorical figuration. The impact of a social point of view is seen to obliterate the proposed models, and to be linked both to the graphic material and its particular languages.

Entrer en littérature enfantine, essayer d'y fureter afin d'y déceler des espaces formels, quelques modèles, analyser en suivant des traces, imposer la description de processus pour éclairer un peu tout cela, n'est-ce pas déjà s'engager dans la «forêt sémiotique» d'Umberto Eco? Y jeter un regard neuf ne sera donc pas facile non plus, puisque cette littérature a été jugée, classée et reclassée à de multiples reprises par plusieurs spécialistes partageant des points de vue parfois dramatiquement différents : comme «produit de propagande toujours oblitéré par un regard moral» (Kabokov-Rudman), comme «bien culturel détourné de sa fonction» (Danset-Léger), comme «littérature dont les critères d'«artisticité» sont contestés» (Escarpit), comme «fatras, mais non le fruit du hasard» (Blanpain), comme «de grands moments où [ses] forces tiennent moins à une efficacité de structure qu'à la perfection de certaines images, à leur intensité» (Jan). Thuriféraires convaincus ou critiques virulents, tous ceux qui s'intéressent à cette littérature ne peuvent en parler, la plupart du temps, que sur un ton passionné.

Qu'est-ce que l'on raconte ainsi aux enfants dans ces livres d'images et comment le raconte-t-on? Cette littérature est-elle un jeu purement esthétique? Peut-on divertir avec des thèmes comme les problèmes familiaux, l'apprentissage des comportements sociaux, l'écologie, la vie des animaux, la découverte de l'environnement? La seule dialectique heureuse est-elle le fondement de toutes ces narrations? Qui est ce lecteur à qui l'on semble

dédier toute cette pédagogie? Serait-il plus surdéterminé ou fictif que tout autre lecteur?

Pour mieux orienter ma compréhension de la diversité des problèmes que pose l'analyse de l'album pour enfants et pour illustrer la nécessité de la baliser en fonction de critères précis, j'ai choisi de présenter trois images extraites d'albums, sélectionnés pour la généralité de leur sujet et pour la diversité de leurs modes d'expression.

La première image, que je nommerai l'image A, est tirée d'un album intitulé *Oscar*, une histoire racontée par Robert Kraus, illustrée par José Aruego et Ariane Dewey; la seconde, l'image B, provient d'une histoire racontée en images seulement : *L'Aventure invisible* de Juarez Machado; la troisième, l'image C, est extraite de *Petit-Bleu et Petit-Jaune* de Léo Lionni. Bien sûr, chaque image constitue un temps d'arrêt dans le déroulement d'une histoire.

L'image A est la vingtième planche d'un livre qui en contient trente et une. C'est l'histoire humoristique d'une réflexion familiale sur l'avenir professionnel du fils. Oscar, le héros de ce texte, nous est d'abord présenté seul au milieu d'une page (sur les trois premières planches). Il annonce : «Je suis un orphelin», puis «Je n'ai pas de père» et «Je n'ai pas de mère». Son père et sa mère s'empressent de le rassurer. Oscar joue alors la



Image A : R. Kraus, *Oscar*, Paris, L'école des loisirs, 1976, planche 20. Histoire racontée en images par J. Aruego et A. Dewey.

comédie toute la journée et toute la nuit. Son père lui offre «une panoplie de docteur et une panoplie d'avocat» comme nous l'énonce le texte au haut de cette page. Sa mère lui fait donner des cours d'art dramatique. Elle décide qu'il sera comédien ou metteur en scène. Son père déclare qu'il sera docteur ou avocat. Et Oscar décide... qu'il sera pompier.

L'image B est la 10^e planche d'un livre qui en comporte 17. Il s'agit d'une histoire illustrée non accompagnée cette fois d'un texte verbal. Ce texte raconte le passage d'un personnage invisible, curieux et espiègle. Il quitte sa maison, se promène, traverse la ville en furetant et en caracolant ici et là jusqu'à ce que lui arrive un incident qui le ramène à son point de départ. La quatrième de couverture nous montre ses pas qui se dirigent vers la droite, c'est-à-dire vers la première de couverture où les pas se dirigent encore vers la droite, constituant ainsi une traduction iconique du titre du livre et réalisant un énoncé toujours recommencé. L'image B nous révèle les traces laissées par le personnage invisible; il semble s'être arrêté près d'un étalage de fleurs : il y manque un pot. Un autre personnage, le vendeur sans doute, continue à lire son journal.

L'image C est la 33^e planche des 39 que contient le troisième livre. Elle raconte l'histoire de deux taches de couleur à qui il arrive une aventure «ontologico-graphique». Les neuf premières pages décrivent longue-



Image B : J. Machado, *Une Aventure invisible*, Paris, Flammarion, 1975, planche 10.

ment leurs habitudes quotidiennes. Un jour Petit-Bleu désobéit à sa mère; en son absence, il quitte la maison et part à la recherche de son voisin d'en face, Petit-Jaune. Il le cherche partout. Quand il le retrouve, «ils s'embrassent si fort... qu'ils deviennent tout vert». Ils continuent leur aventure comme deux lurons bien unis, confondus en une seule tache verte. Ils retournent chez leurs parents respectifs, mais on ne les reconnaît plus ainsi déguisés. Quand ils reviennent de leurs émotions, ils retrouvent leur couleur. Les parents sont heureux, ils les embrassent et les enfants-taches-de-couleur reverdissent. Toutes les autres planches, jusqu'à la fin du livre, traduiront ce changement de couleur produit par l'émotion. L'image C nous montre l'embrassade des parents de Petit-Jaune.

Voilà des histoires qui semblent bien banales et dont le tissu narratif est réduit à l'extrême : deux parents s'interrogent sur l'avenir de leur progéniture, un personnage se promène en jouant à l'espiègle, un enfant désobéit à sa mère. Comme l'affirme Pierre Péju dans un texte portant sur l'analyse du conte : «Sur un fil narratif, marchent les personnages». Ce sont des contrats narratifs d'envergure bien modeste! Tous les éléments sont pourtant réunis dans la brièveté de ces schémas : observation d'un savoir-faire, intervention de renforcement, volte-face, jeu continué de l'enfant; des attitudes sont présentées, des héros sont mis en scène, quelque chose leur arrive, la situation initiale est rétablie à la fin de chacun de ces textes. Deux d'entre eux nous suggèrent des modèles de relation enfant-parents, l'autre, un modèle de comportement. Ces quelques observations nous permettent déjà de prendre conscience de l'importance d'une dimension spécifique de cette littérature : celle de la détermination du sujet et de sa conséquente mise en scène par la définition psycho-sociale (et pédagogique) du destinataire. Cette première constatation jette cependant encore bien peu de lumière sur les jeux figuratifs constitués des images



Image C : L. Lionni, *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, Paris, L'école des loisirs, 1970, planche 33.

présentées ici. Bien des questions surgissent encore lorsque notre regard s'y pose : sur la première image, que signifient ces multiples rangées d'oiseaux au bec largement ouvert?, et l'attitude de cet oiseau de proie en face du jeune héros de l'histoire? Que représentent tous les objets qui l'entourent? Ce processus de représentation suffira-t-il à l'identification des objets par les enfants? Les relations de ces objets entre eux sont-elles évidentes? Sur la troisième image, que représentent ces formes? Quelle est la fonction du texte par rapport à elles?

Ces quelques questions suffisent à reconsidérer la présence du destinataire et à pointer un autre déterminisme qui lui est consécutif, soit la présence même de l'image constituant, dans ce discours, l'élément central. Nous constatons que l'image occupe ici un espace dominant et que le regard, à la recherche d'un sens, d'une signification se pose d'abord sur elle. Cette ingérence peu usitée ne constitue-t-elle pas, d'ailleurs, l'une des causes du bannissement prolongé de cette «littérature» du champ littéraire? Ce n'est pas sans motif que plusieurs théoriciens introduisent leurs propos par la démonstration de ce qui en fait la valeur «artistique». Si la stratégie structurale semble nous sauter aux yeux, l'ambiguïté n'en demeure pas moins posée puisque, dans le champ analytique, la modélisation de l'action et de l'univers du sujet qui produit cette action est en même temps subordonnée aux possibilités du système d'expression des arts visuels. Chaque image est déjà incluse dans l'argument motivant le texte, elle ne trouve son objectivation qu'à travers les figures sémémiques faisant l'objet d'un choix parmi de multiples possibilités soumises à un ensemble de lois qui régissent les unités racontées. Cependant un point de vue unique camoufle ou dévoile selon ses références culturelles et sociales par rapport au destinataire enfant qui devra déchiffrer chacun des codes et des processus employés. Ces images, dont le rôle est d'explicitier la qualification d'un sujet-objet, ouvrent,

comme le soulignait déjà Deleuze, sur une improvisation rhétorique. Dans plusieurs pages, elles multiplient leurs points de vue qualitatifs en immobilisant le temps, en amplifiant les émotions. Même si chaque image semble jouer de sa propre mise en scène, elle est liée à l'autre par cette prétention même d'exhiber des qualités formelles. «Chaque image contient ses césures, ses oppositions, son origine, sa terminaison : elle n'a pas seulement l'unité d'un élément juxtaposable à d'autres mais l'unité génétique d'une cellule divisible en d'autres» (1983 :57). Les images sont un lieu de transformation où s'opposent des formes pleines et vides, des couleurs, un lieu où s'additionnent et disparaissent les choses et les êtres, un lieu où se transforment ces mêmes choses; où le non-changement de l'une marque la transformation de l'autre. D'une image à l'autre s'accomplissent ce que Deleuze nomme «des sauts qualitatifs». Parfois ce sont ces jeux purement qualitatifs qui permettent le fil de l'action. Ainsi, l'image C est le résultat d'un jeu relié directement à la matière plastique : le mariage du bleu et du jaune produisant le vert. Nous assistons alors à la création la plus flagrante d'un symbole sur le mode métaphorique. Désormais, à chaque fois que la couleur verte se manifestera dans le texte, elle sera révélée par la fusion des deux couleurs jaune et bleu et portera la signification de la rencontre affectueuse des personnages.

C'est encore ce même principe modélisant, propre au mode d'expression visuelle, qui a permis de construire l'image B selon un jeu purement indiciel. Son énoncé de faire est avant tout soumis aux règles de vectorialisation dictées par la mise en pages. La présence des seules traces de pas laissées par le personnage force la reconstitution déductive continue de sa présence. La direction topographique de ces marques, reliée à la représentation de quelques objets et à l'attitude de quelques personnages, constitue les seuls éléments de la trame de ce jeu-histoire. L'extrême schématisation de la représentation permet à l'auteur de mettre en évidence l'importance de ce vecteur topographique qui devient lui-même générateur et support de l'enchaînement narratif. Il n'y a pas de surplus d'éléments dans ces images, chaque objet a pour fonction de signaler une habitude, un geste. L'attitude des personnages indique le temps de l'action qui vient de se dérouler. Les lieux se présentent dans une quasi-absence de dimension. La stylisation des objets semble servir intrinsèquement le sujet tout en nous laissant l'impression que tout est décoratif et commandé par la mise en pages.

L'image A dirige le regard du lecteur vers une autre mise en scène qualitative permise par les pouvoirs uniques de l'image. Le texte nous signale «et une panoplie d'avocat», et l'image, un jeu d'enfant purement fictionnel. Si la transposition du tribunal tient d'une réalité tout à fait mythologisée, la dimension satirique en est recrée par l'effet de multiplication d'un modèle type d'avocats hurlants, personnifiés par les corbeaux. La représentation de l'accusé par l'oiseau rapace fait encore appel à une symbolisation culturelle magnifiée par les bons soins

de l'image. Si le texte signale un événement, l'image en signale un autre, de même que toute une conception de l'exercice de la justice dans un milieu social donné. L'anthropologisation des personnages (le hibou, l'oiseau rapace, les corbeaux), telle vision accomplie par l'image, permet aussi le développement de leurs possibilités symboliques comme support de la trame textuelle. L'auteur-illustrateur peut arrêter à volonté la durée et le temps, exhiber par le recours aux processus rhétoriques certains aspects de ses propres valeurs, même si le modèle qu'il utilise appartient à l'univers culturel dans lequel il évolue.

L'image de l'album, comme celle de tout texte artistique illustré, semble fonctionner comme un texte poétique : elle travaille par processus basés sur le choix et la mise en évidence. Le point de vue du créateur vient motiver la présence de ses modèles et s'accomplit par le recours aux processus rhétoriques. Tous les objets présentés, de même que leurs qualités mises en valeur, constituent un effet de preuve, une réaction affective; comme le soulignait Péninou (1970: 98), l'image est fondée sur une rhétorique persuasive, assujettie à des critères de performance. Elle dramatise un récit qui, réduit à un squelette structural, n'aurait qu'une portée fort banale. Ainsi, grâce à l'image, le livre pour enfants peut devenir un lieu privilégié de subversion et d'adhésion; toute la technicité du texte est une rhétorique au service de ce point de vue. Le thème c'est le préférable, l'ouverture sur la figuration de l'image. Elle est figure réalisée, et sa définition se prête à celle que Cassirer donne à toute figure : un acte illocutionnaire, le dédoublement de l'acte de la perception. Elle travaille de matière à matière; elle illustre le mécanisme de production des signes tout en re-présentant le référent culturel individuel et collectif. Elle introduit obligatoirement des données topographiques pour reproduire un espace où évolue un sujet. Ce mimétisme est le fruit d'un ensemble d'opérations dont le principe de base semble relié en bonne partie à la quantification de la qualité. Et sur ce même principe repose le processus rhétorique qui consiste à mettre en évidence ce qui est préféré. Dans l'image B, l'utilisation des pas sur le mode synecdochique pour représenter le personnage invisible confirme une capacité d'affirmer une vision particulière, tout en utilisant les matériaux conceptuels disponibles relatifs soit à la définition sociale de l'enfant, soit aux lois du genre et du mode d'expression. L'image A nous livre un univers reconstruit selon un dispositif dont le rapport au réel est évident, mais dont le point de vue en plongée, choisi pour le regardeur de la scène, crée l'effet d'une perspective immense dont la multiplicité des oiseaux confirmera la nécessité.

Les images que l'on présente aux enfants seraient-elles beaucoup moins innocentes qu'on ne le croit? Et pourtant, c'est à cause de leurs références directes à la réalité, de leur nature textuelle proprement structurante, qu'elles semblent leur devenir plus lisibles, plus directement accessibles. C'est parce qu'elles facilitent la lecture qu'elles doivent constituer l'élément principal de

l'album. En plus de guider la compréhension du texte verbal, elles initient à une compréhension globale du texte dans ses jeux narratifs et discursifs. Voilà qui semble contredire tout ce qui est souvent énoncé sur l'aspect illusoire de l'image, sur l'image comme pur produit de l'esprit. Selon Michel Sanner, l'image serait à l'origine de la connaissance et du réel lui-même. «Au commencement était l'image!» Les pensées originelles seraient de nature iconique; elles seraient enregistrées par l'esprit selon un mode holographique. Les études sur la mémoire nous démontrent que les souvenirs sont issus de perceptions sensorielles. Selon Mishkin et Appenzeller (1987: 26) :

[la mémoire humaine] est suffisamment puissante pour conserver l'image d'un visage entrevu une seule fois, assez vaste pour stocker les expériences d'une vie entière et si riche que le souvenir d'une scène peut faire ressurgir tout un ensemble d'émotions et de perceptions visuelles, auditives, olfactives, gustatives et tactiles.

Même si au cours de son développement l'intelligence aura tendance à multiplier de façon indéfinie les distances spatio-temporelles entre le sujet et l'objet, il reste vrai que le passage du plan réflexif par le plan sensori-moteur demeure la clé de son fonctionnement essentiel. L'image mentale accompagnera toujours le langage verbal quel qu'en soit le degré d'abstraction. Il n'y a pas de métaphore possible sans ce passage par la qualité ressentie de l'objet perçu lors d'une expérience antérieure. La préhension du réel par l'esprit serait de nature séquentielle; l'espace et le temps seraient emmagasinés comme données qualitatives de nature descriptive, métonymique. La structure du signe iconique et des images serait donc «isofonctionnelle» à celle de la perception. Une syntaxe narrative la constituerait fondamentalement.

Dans les albums pour enfants, les images racontent une histoire; tout en étant de nature profondément séquentielle, chaque image s'ajoute à d'autres images pour constituer des séquences plus grandes. Elles sont organisées pour faire ressortir les étapes successives de la transformation de l'objet. Ainsi, le sujet d'une histoire peut être tout simplement un objet se métamorphosant en un autre objet par simple rapport de ressemblance formelle. Tantôt le sujet humain devra accomplir certaines actions pour se conformer à un faire social, tantôt il devra réussir certains exploits pour confirmer sa valeur dans un autre contexte. Toute image mettrait en scène un sujet dans un environnement quelconque en en reconstituant les impressions sensibles. Voici un objet-sujet reconstitué selon la dimension perceptive dans l'espace de la page, placé en haut, en bas, en gros plan, relié implicitement ou explicitement à une arrière-scène réalisée selon les lois du code graphique. Dans l'image A, elle a été supprimée, faisant place à la seule présence-performance des figurants. L'histoire du code graphique ou visuel serait celle de l'adaptation continue de cette loi générale de la perception. Une grande partie des textes seraient des tentatives de recouvrement de ces descriptions, et c'est

en ce sens que l'on peut dire que les images sont déjà des textes. On y trouve un sujet d'énoncé, décrit dans un lieu révélateur de son entourage culturel, de ses habitudes. Ce sujet lui-même a pris corps, son visage, ses vêtements indiquent son origine ethnique, sa classe sociale. Tout travail sur le code pour l'en départir, tout travail sur la substance constitutive du simulacre ne fait que confirmer l'essence de son existence, thèse que contredit J.M. Floch quand il affirme que «le langage visuel serait aussi arbitraire que le mot dans sa dépendance de la réalité» (1981 :190). Les multiples variations de la mise en scène relèvent donc à la fois de l'évolution des règles des genres, ce que Lotman nomme le système modélisant secondaire (1973 :52), et de l'utilisation ou du dépassement de ces règles par les nécessités relevant de la personnalité même du créateur.

D'autres aspects prégnants de l'image en faciliteraient la lecture. Ainsi, l'image, en plus de reproduire les unités perceptives, les effets qualitatifs par divers procédés de transposition — c'est d'ailleurs à la complexité de ces processus que l'oeuvre d'Eco tente de donner une analyse pertinente —, fait entrer ses personnages en relation par le biais des divers canaux des sens, principalement la vue, l'ouïe et le toucher — le goût et l'odorat étant difficilement codifiables ou peu fonctionnels du point de vue dramatique. Le découpage des récits en images sera largement tributaire de la communication visuelle interpersonnelle. Dans la B.D., il constituera un modèle qui revêt une importance spectaculaire. La direction du regard entrera pour une bonne part dans l'élaboration de l'espace visuel. Dans l'image A, la disposition des corbeaux sur la surface de la page relève en premier lieu de la direction de leur regard : la multiplication de cette présence organisée, nous entraînant dans un univers fantasmagorique, repose sur cette première donnée topographique du code de la proxémique. Dans l'image B, l'attention du personnage fixé sur un journal permet le délit du personnage invisible; la direction de ses pas tient d'ailleurs lieu d'une prise de contact visuelle en négatif.

Le lien visuel peut aussi constituer un point d'ancrage conversationnel. Plusieurs procédés graphiques fondés sur les techniques cinématographiques viendront alimenter ces nécessités symboliques de l'expression. Dans les albums, l'ouïe est sagement confinée à l'espace verbal du texte d'accompagnement. Contrairement à la B.D. où le ballon symbolise la réceptivité du message et occupe même parfois tout l'espace de la vignette, le dialogue de l'album s'insère de façon très fonctionnelle au sein du texte. Les sources d'émission sonores proliférantes, représentées par un langage onomatopéique dans la B.D., sont aussi sagement insérées au sein du texte verbal. La forme de l'expression graphique tentera parfois de reproduire métaphoriquement certains aspects du contenu textuel, un peu à la manière des calligrammes d'Apollinaire.

Le texte verbal qui accompagne l'image C joue un rôle de symbiose, essentiel à sa compréhension. Il doit

suppléer aux lacunes créées par la schématisation extrême. Il porte de plus les marques de l'intensité émotive des personnages. Différents types de rapport peuvent relier le texte à l'image. Ils constituent un lieu dialogique très particulier; tantôt le texte dictera l'orientation de la lecture, tantôt il viendra se poser comme un simple point de vue sur la multiplicité de ses possibles significations.

Mais on peut dire que le texte en images s'inscrit au coeur même du travail cognitif et de l'imaginaire. Cet univers fictif que reconstruit l'image est le révélateur constant d'une étude anthropologique. Le processus iconique en est donc un de conservation, sur lequel repose une analyse progressive qui tend vers l'abstraction. Selon Sanner, les axes des intentions fondamentales de l'imagination suivent les trajets des gestes de l'homme vers l'environnement naturel, prolongés par les institutions, les techniques. L'expression par l'image rejoint une définition de l'enfance en ce lieu d'où jaillissent les symboles générés par l'imagination première, à travers la représentation fantasmagorique ou fantasmagorique, à travers les images archaïques où prévaut la manifestation animiste du désir. La reviviscence de ces enclaves dont la sémantique est culturelle provoque la résurgence des archétypes d'où provient la thématique de nombreux textes pour enfants. Ainsi, les éléments de la nature sont des objets — des invariants affectifs — dans lesquels s'investissent les désirs primitifs comme la peur, la recherche du pouvoir, etc. Tous les lieux définissant l'espace et le temps deviennent la source féconde de sublimation et d'idéalisation dans les prises de conscience culturelles. Par exemple, la présence du vent, des forêts mystérieuses, de la lune constitue très souvent la matière symbolique d'une exploration fantastique. La volonté chez plusieurs auteurs de définir l'enfance par cette mentalité animiste serait déclenchée par une double cause : la survivance chez les adultes d'une imagerie animiste, et donc de leurs propres peurs, et l'ensemble des déterminismes culturels que l'institution, par l'intermédiaire de ses porte-parole, leur attribue. Mais selon Lévi-Bruhl (cité par Sanner, 1983 :129), la description de cette mentalité enfantine serait une pure création des psychologues. La part du retour du refoulé dans la motivation thématique des textes pour enfants est ainsi difficile à établir. Son existence serait sans doute identifiable grâce à une analyse de la récurrence des thèmes et des rôles qui déterminent l'enfance, de même que dans les figures qui les réalisent.

Mais tous ces processus, à la fois d'ordre conceptuel et rhétorique, cognitif et fantasmagorique, favorisent l'ouverture à l'expression créative, dynamique qui, à son tour, se voit oblitérée par la présence de l'Institution. Selon Blanpain, en littérature enfantine, l'Institution s'imposerait de façon catégorique. Pour lui, toute cette littérature est le résidu d'un discours nourri d'un savoir légitime, conforme aux exigences de la culture dominante. À chaque fois qu'un auteur s'adresse à ce public particulier que sont les enfants, il semble voir surgir le spectre des discussions philosophiques, psychologiques

et pédagogiques nourries aux sources mêmes des valeurs sociales qui les engendrent. Et refait surface la notion de modèle qui vient à son tour éclipser ou effacer toute velléité fantasmagorique d'ordre personnel trop évident. C'est en ce lieu que le pouvoir du texte agit pour limiter la signification par trop arborescente de l'image. La définition du destinataire est alors une affaire de destinataire seulement, puisque le destinataire ne serait qu'une pure fiction pédagogique. Sur sa capacité de réception, il existe peu de prise possible. Dans son état d'extrême dépendance, l'enfant ne peut qu'entériner les choix déjà effectués par ceux qui lui permettent de survivre physiquement et psychologiquement. L'expérience esthétique permise à l'enfant serait entièrement sous la coupe de la morale sociale, même les contes suggéreraient un contrôle de l'expression des passions profitables au bon ordre social. La société bourgeoise aurait trouvé là un moyen par excellence pour inculquer aux enfants ses valeurs et ses schèmes sociaux. L'opposition des anti-héros des livres pour enfants est souvent mitigée en ce qu'elle propose une conduite tout à fait similaire à celle du héros traditionnel : désormais c'est lui qui décidera de son propre conformisme. Alice, dans le récit de Lewis Carroll, semble survivre comme la seule figure de l'anti-héros véritable. Son histoire est une contestation de toutes les lois qui régissent une société. Les anti-héros des livres pour enfants sont presque toujours punis pour leur volonté d'opposition au système.

Les notions d'efficacité et d'apprentissage créent une sorte de brouillage constant des propriétés esthétiques de ces textes. Les programmes narratifs et leur «figuralisation» sont sans cesse rejoints par un pédocentrisme qui finit par devenir le personnage implicite le plus important de cette littérature. Les nécessités du déchiffrement du texte verbal deviennent l'objectif principal auquel on sacrifie souvent les pouvoirs envoûtants de l'image. L'ordre social conçoit ses modèles expurgés de ses propres échecs. Le héros pour enfants, dépossédé de ses passions, ne ressent que des sentiments sur mesure, exprimés au superlatif. Toute une figuration catachrétique réalise cette redondance de contenu d'un symbolisme commun. L'angélisme et l'infantilisme confirmeraient ainsi cette littérature dans ses possibilités restreintes. Les livres réintroduiraient souvent un schéma d'assujettissement calqué sur les modèles scolaires. Les modèles scolaires à leur tour se donneraient une allure avant-gardiste et inventive en adoptant – et en adaptant par le fait même – le répertoire figural de l'illustration de l'album à leurs propres fins.

La critique du texte littéraire pour enfants, sur laquelle nous devrions compter pour activer l'intérêt, la recherche créative et la curiosité, joue souvent ce rôle de

gardienne de la vertu. L'instant spectaculaire de l'image, le lieu par où se glisse la subversion, y est identifié de façon mitigée, globale et simplificatrice. Les dialogues subtils qu'entretiennent les deux moyens d'expression y sont peu analysés. L'énergique stimulation que conservent certains auteurs et illustrateurs provient sans doute d'une motivation exceptionnelle pour ce genre de discours.

Cette présentation m'a permis de faire ressortir la multiplicité des voies heuristiques ouvertes à l'analyse de l'album comme production hybride, comme objet sémiotique de nature ambiguë. Littérature obliée par les impératifs du projet éducatif dans la réalisation de ses structures formelles, et par la nature de l'investissement psychologique individuel et social qu'elle provoque, elle ne pourrait être définie sans le secours des données de la psychologie et de la sociologie. L'enfant est tellement au cœur de l'idée d'éducation que même sa littérature n'existe pas sans elle, en outre lorsqu'elle nie avec force l'existence de ses propres spécificités. Chacun de ces textes est aussi une figure «malétiquée». On ne peut arriver à expliquer les opérations nécessaires à leur construction sans comprendre ce qui s'y formule. Malgré soi, il faut intégrer un travail conceptuel et un comportement social pour arriver à comprendre comment un individu parvient à déployer cet univers complexe. Il importera de considérer les principaux «débrayages figuraux» en relation avec plusieurs mécanismes sous l'influence d'un déclencheur intentionnel, qui vise une lecture, une activité intellectuelle, organisatrice, en phase d'acquisition, de même qu'une adhésion morale, une attitude que le travail expérimental aidera à identifier.

L'exploration de ces images m'a permis de poser certaines thèses sur les fondements sémiotiques des modes d'expression de l'album pour enfants. Il a été possible de vérifier que, sur un ensemble de fonctionnements sociaux et de règles textuelles liées à chacune des substances et à chacun des modes d'expression, l'impact d'un point de vue se traduit par la force et la mobilité des processus rhétoriques. J'ai été à même de constater que l'image traduisait les choses tout en les imitant, et que c'est toujours dans la perspective de créer un effet spécifique qu'elle choisissait son mode de représentation. La présence d'une organisation sociale préconstruite est aussi apparue avec évidence à travers les thèmes et les dialogues qui accompagnent l'image. Certains aspects de la figuration ont été compris par leur motivation extra et intratextuelle. Mais bien d'autres aspects de l'organisation textuelle n'ont même pas été mentionnés et restent entièrement à explorer, comme les règles du genre, les styles reliés à l'histoire de l'illustration, etc.

Références bibliographiques

- APPENZELLER, T. et M. MISHKIN [1987] : «L'Anatomie de la mémoire», *Pour la science*, no 118, 26-32.
- BARTHES, R. [1977] : «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- BLANPAIN, D. [1979] : *La Littérature de jeunesse. Pour un autre usage*, Paris, Fernand Nathan.
- CARADEC, F. [1977] : *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel.
- CASSIRER, E. et alii [1969] : *Essais sur la langage*, Paris, Minuit, 35.
- DANSET-LÉGER, J. [1980] : *L'Enfant et les images de la littérature enfantine*, Bruxelles, Mardaga.
- DELEDALLE, G. [1979] : *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot.
- DELEUZE, G. [1983] : *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 52.
- DOLLE, G. [1979] : «Éléments pour l'analyse rhétorique d'une image», *Revue d'Esthétique*, no 1-2, 234-253.
- DURAND, J. [1970] : «Rhétorique et image publicitaire», *Communications*, no 15, 70-93.
- ECO, U. [1976] : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press;
- [1978] : «Pour une reformulation du concept de signe iconique», *Communications*, no 29, 141-191.
- ESCARPIT, D. [1977] : *L'Enfant, l'image et le récit*, Paris-La Haye/New York, Mouton Éditeur.
- FLOCH, J.-M. [1981] : «Sémiotique d'un discours plastique non figuratif», *Communications*, no 34;
- [1985] : *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- HAZARD, P. [1967] : *Les Livres, les enfants et les hommes*, Paris, Hatier.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. [1984] : «Métaphores/métamorphose/figurabilité», *Langages*, no 75, 55-65.
- GAUTHIER, G. [1984] : «Image et texte, le récit sous le récit», *Langages*, no 75, «Lettres et icônes» sous la direction de P. Fresnault-Deruelle et J.-D. Urbain.
- GROUPE «MU» [1970] : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse;
- [1977] : *Rhétorique de la poésie*, Paris, PUF, Éditions complexe;
- [1979] : «Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle», *Revue d'Esthétique*, no 1-2.
- JAN, I. [1977] : *La Littérature enfantine*, Paris, Les éditions ouvrières.
- KABAKOV RUDMAN, M. [1984] : *Children's Literature, An Issues Approach*, New York & London, Longman.
- LOTMAN, Y. [1973] : *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- MAREUIL, A. [1971] : *Littérature et jeunesse d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.
- NOIZET, G. [1980] : *De la Perception à la compréhension du langage*, Paris, PUF, coll. «Psychologie d'aujourd'hui», 248 p.
- PÉJU, P. [1981] : *Une Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Laffont.
- PÉNINOU, G. [1970] : «Physique et métaphysique de l'image publicitaire», *Communications*, no 15, 96-109.
- SANNER, M. [1983] : *Du Concept au fantasme: psychologie de la connaissance et pédagogie de Bachelard à Piaget et à Freud*, Paris, PUF.

COMPTES RENDUS

LIVRES

Clément LEGARÉ

BEAU SAUVAGE ET AUTRES CONTES DE LA MAURICIE,

[Présentation et études, dont «La sociosémiotique et le français parlé au Québec»], Sillery (Québec), PUQ, coll. «Mémoires d'homme», 1990, XXIII-300 p.

Comme il le rappelle lui-même dans son «Introduction», Clément Legaré poursuit depuis 1974 une recherche visant à appliquer la sémiotique linguistique à un corpus régional de contes ethno littéraires. *La Bête à sept têtes et autres contes de la Mauricie* (même éditeur, 1980) était accompagnée d'une monographie sémiotico-linguistique intitulée «Sémiotique générative de *Pierre la Fève*»; et *Pierre la Fève et autres contes de la Mauricie* (même éditeur, 1982), d'une étude sur «le Statut sémiotique du motif en ethno littérature». *Beau sauvage* est ainsi la troisième anthologie que le linguiste de l'Université du Québec à Trois-Rivières publie «pour le divertissement du public en général et pour le bénéfice des études ethnologiques en particulier» (p. XVII).

La spécificité et l'intérêt sémiotique du troisième recueil est double. D'une part, il rassemble le répertoire complet, dans son état actuel, d'une vieille conteuse québécoise, madame (Béatrice Morin) Guimond, et constitue ainsi un «ensemble folklorique» à peu près unique «de vingt-sept titres divers» : dix-sept sont en version intégrale et précédés d'une introduction qui fournit «des informations informographiques, met en perspective la version rapportée, la décompose [...] en épisodes et en éléments, et donne un aperçu de l'expansion du conte type représenté» (p. XVII) ; cinq (déjà publiés dans les anthologies antérieures) sont résumés; et cinq – aussi résumés – demeurent fragmentaires. D'autre part, il propose un glossaire – restreint aux noms, aux adjectifs et aux verbes – de trois cents québécismes qui ont été extraits de l'analyse de cet ensemble folklorique; et ce glossaire est ensuite analysé dans une perspective de sociosémiotique.

Pour saisir la portée et l'intérêt de la thèse exposée à la fin du recueil *Beau Sauvage* au sujet du «français parlé au Québec», il s'avère, à mon sens, utile de commencer par la replacer dans le prolongement des deux études déjà publiées par le chercheur, puis d'élargir la perspective pour essayer de la situer dans le contexte des interrogations actuelles au sujet des différences sociolectales inhérentes aux diverses pratiques littéraires constitutives de la langue française.

Legaré est un chercheur patient et minutieux qui, il convient de le souligner, ne ménage rien pour bien polir la pierre qu'il entend apporter à la construction d'un savoir au sujet du français du Québec. Linguiste et québécois dans l'âme, il a d'abord proposé de renouveler la notion de «motif ethno littéraire». En s'inspirant de la théorie du lexème en lexicologie à partir du conte *Pierre la Fève*, il a minutieusement établi que des motifs d'abord empiriquement perçus – à la manière d'Aarne et Thompson – comme différents, mais dont la séquence constitue une version à rattacher à un type, «étaient tous définissables théoriquement de la même manière». Partant, il a suggéré qu'un «motif est un micro-récit formé d'une configuration sémantique et d'une micro-syntaxe stables que deux variables contextuelles, l'une issue de la thématique, l'autre du parcours narratif, [prennent] en charge pour achever d'en déterminer l'effet de sens» (p. 236). Ayant ainsi fondé la possibilité de caractériser culturellement une version donnée, il avait alors conclu que la lexicalisation d'une définition n'est pas le produit d'une simple combinatoire sémique, mais bien celui de l'histoire. Si je lis bien : les analyses structurales inspirées du

modèle phonologique de Jakobson seraient impuissantes quand vient le temps de rendre compte des différences lexicales; pour les rendre opératoires, en sociosémiotique, il est nécessaire de dépasser l'idée d'une simple combinatoire sémique abstraite ou intemporelle, et d'imaginer une combinatoire lexémique, toujours déjà inscrite dans une société par le biais d'un parcours narratif.

Sur cette base, Legaré enchaîne maintenant en proposant, au terme de *Beau Sauvage*, que les différences lexicales observées dans le répertoire Guimond ne sont pas idiolectales mais bien sociolectales, c'est-à-dire «communes, permanentes et rattachées à la culture particulière d'une collectivité» (p. 237). Cela lui permet de conclure qu'il faut cesser de parler des québécoismes lexicaux comme s'il s'agissait de sous-produits «régionaux» : «La langue française, en tant que système, est une forme constante présupposée à toutes ses manifestations substantielles variables. Son unité linguistique [se réalise] dans une pluralité de langues d'usage qui constituent des variétés linguistiques distinctes: le français de France [...] le français du Québec» (p. 243). À mon sens, le linguiste québécois vient ainsi subrepticement prémunir le sémioticien structuraliste contre le risque d'«ontologisme» qu'il y a à vouloir rabattre «abstraitemment» le phonologique — la structure profonde — sur le linguistique — la structure de surface. Il me paraît en tout cas que c'est en ce sens qu'il convient, en fin de parcours, de comprendre l'objectif posé au départ, celui d'appliquer la sémiotique *linguistique* à un corpus

de contes ethnolinguistiques.

Un tel cheminement intéressera, me semble-t-il, tous les spécialistes de l'institution littéraire, et d'autant qu'ils cherchent activement aujourd'hui à dénoncer théoriquement l'hégémonie de la langue française sur les diverses cultures francophones. Ainsi, par exemple, Jacques Dubois soutenait récemment que la reconnaissance actuelle des littératures marginales est favorisée par le fait que la «culture lettrée dans son entier est entraînée par un processus de minorisation» qui serait attribuable à l'audiovisuel qui menace l'ère Gutenberg¹. En opposant deux institutions, Dubois n'en continue pas moins de cautionner l'idée de régionalisme. Il l'interprète en tout cas en ayant encore recours à des catégories psychologisantes on ne peut plus éloignées de l'objet «sociologique» qu'il entend construire : «L'identification régionale par la langue ou par l'écriture est, loin de tout repli, le mouvement même de l'ouverture à l'Autre [...] La régionalité nouvelle, telle que peuvent la vivre et l'expérimenter LES littératures de langue française, tient [...] du projet politique» (p. 129). Legaré pour sa part ne prétend pas tout expliquer par le politique: il affirme, analyses à l'appui, que la sociosémiotique peut aider à faire la différence entre «pratique linguistique» et «politique» linguistique aliénante ou aliénée. La manière la plus efficace de lutter contre un pouvoir hégémonique serait peut-être moins de refuser théoriquement que de déconstruire analytiquement l'aliénation culturelle que partagent possiblement tout autant ceux qui

exercent le pouvoir que ceux qui le subissent.

Je ne me risquerai pas à résumer en quelques mots les quarante pages de «La Sociosémiotique et le français parlé au Québec». Je me contenterai d'annoncer que la première partie de l'étude propose une définition prudente de québécoisme lexical et que la seconde, la plus longue, tente ensuite d'articuler la connotation sociale/ québécoité/ du glossaire sous examen au triple point de vue temporel, spatial et social. Et j'ajouterai, en guise de conclusion, que Legaré précise que la facture du conte telle que présentée, à soixante-quinze ans passés, par la conteuse québécoise, ne suscite pas de connotations sociales relatives au milieu littéraire ou technique ou urbain. Néanmoins, il n'est pas de conte — je l'ai moi-même vérifié — qui ne renvoie au moins une fois au genre pratiqué, par le biais de formules de légitimation qui disent à point donné «c'est comme ça dans les contes». Comme quoi l'idée d'autotélisme n'a pas eu besoin d'une institution hégémonique comme l'Académie française pour prendre forme.

Fernand Roy
Université du Québec à Chicoutimi

1. J. Dubois, «En finir avec la marginalité», dans L. Gauvin et J.-M. Klinkenberg [dir.], *Écrivain cherche lecteur*, Paris et Montréal, Creaphis et VLB Éditeur, 1991, p. 127.

Bertrand GERVAIS

RÉCITS ET ACTIONS. POUR UNE THÉORIE DE LA LECTURE,

Longueuil, Le Préambule, 1990, 411 pages, coll. «L'Univers des discours»

«Le récit est au coeur des théories littéraires contemporaines», dit d'entrée de jeu Bertrand Gervais (p. 13), qui se propose quant à lui d'en étudier «l'acte de lecture» (p. 9). Il ne s'agit pas ici de rendre compte des qualités ou des propriétés d'un texte ou de celles d'un lecteur, mais bien d'analyser, en adoptant «un itinéraire pluridisciplinaire», la relation établie entre le texte et le lecteur, c'est-à-dire l'interaction des deux (p. 15, 18). «Notre travail, précise Gervais, se veut un prolongement de certaines thèses de [Paul] Ricoeur, en particulier de celle qui porte sur la compréhension de l'action» (p. 15) et qu'il a développée dans *Temps et récit* (3 tomes, 1983-1985) : «lire un récit, c'est comprendre les actions [c'est-à-dire «l'ensemble des moyens mis en oeuvre pour l'obtention d'un but» (p. 132)] qui y sont représentées» (p. 15).

Mais s'il s'apparente aux études de Ricoeur, le projet de Gervais s'en distingue d'une triple façon : d'abord en s'intéressant à la seule «activité de lecture», «plutôt qu'à l'ensemble du cheminement mimétique», comme chez l'auteur de *Temps et récit* (p. 16); ensuite en se limitant à la définition des «traits structuraux du réseau conceptuel de l'action» et donc en «laisant de côté à la fois ses ressources symboliques et son caractère temporel, qui était l'aspect déterminant de l'argumentation de Ricoeur» (*ibid.*); et, enfin, en utilisant des «théories provenant des sciences cognitives et des recherches en intelligence artificielle» (p. 18).

Dans cette perspective d'une théorie de la compréhension de l'action, Gervais s'attache plus précisément à «l'endo-narratif», c'est-à-dire à «l'en deçà narratif, cette frange théorique

étroite qui rend compte des processus de saisie et d'identification des actions représentées discursivement, avant leur intégration à une narration» (p. 17). Il cherche en d'autres termes «à définir la situation narrative dans son rôle de médiation entre compréhension de l'action et lecture du récit» (p. 21); et ce, en examinant les «trois types d'éléments» qui composent le «contrat de lecture», c'est-à-dire «l'ensemble des conventions et des contraintes qui régissent et garantissent [le] développement [d'une] situation textuelle» (p. 19). «Situation narrative» et «situation textuelle» signifient ici respectivement «un ensemble textuel mettant en jeu, pour un cadre donné, un agent et son action» et «la relation établie par la lecture entre un texte et son lecteur» (p. 18, 20).

Ces trois types ou aspects du contrat de lecture, qui «correspondent aux différents mécanismes mis en jeu simultanément dans toute situation textuelle» (p. 19) et qu'analysent les trois parties de l'essai, sont, dans l'ordre, les «modalités» de lecture, la «portée» dudit contrat et le «protocole» de lecture.

Par «modalités», Gervais entend en particulier «les conditions minimales de la situation textuelle, à savoir une certaine familiarité avec le langage ou une disposition à utiliser le langage et à l'interpréter» (p. 19). Deux chapitres sont consacrés à cette question. Le premier tente de «voir de quelle façon l'action a été conceptualisée dans [les] différentes disciplines» qui se sont intéressées à l'action (p. 29), telles la philosophie, la «théorie des actes» d'Abraham Moles et d'Elisabeth Rohmer, l'analyse structurale des récits... Le deuxième propose

une «conceptualisation pour rendre compte de cette pré-compréhension par le lecteur du monde et de l'action» (p. 77).

La «portée» du contrat de lecture est pour sa part «l'élément central» de ce regroupement de conventions et de contraintes et décrit le «déroulement même de la situation textuelle et des éléments qui y participent» (p. 19). Gervais définit ici, en trois chapitres, «les paramètres de la compréhension de l'action en jeu dans la lecture d'un récit» (p. 132).

Le «protocole» de lecture, enfin, fait état de «la façon dont le texte se présente pour être lu et désigne l'ensemble des injonctions qui guident le lecteur dans sa saisie du texte» (p. 19). Dans le sixième et dernier chapitre, Gervais vise cette fois à rendre compte de la forme que prend la réunion des deux mondes qui composent la lecture d'un récit, à savoir le monde du lecteur et celui du texte.

Parmi les passages les mieux réussis de l'essai, citons d'abord la discussion du «schème interactif», que propose Gervais comme modèle fonctionnel de compréhension de l'action. Le schème interactif, résume-t-il, «est une structure qui organise les principales catégories du réseau conceptuel de l'action. Ce réseau conceptuel est l'objet d'une pré-compréhension pratique de l'action, qui est le gage de la capacité du lecteur à s'engager dans une situation textuelle basée sur un récit» (p. 125). Sont dignes aussi d'une mention spéciale, au dernier chapitre, les propos sur les mécanismes d'adhésion du lecteur au texte (paratexte, incipit, excipit...).

Si, par ailleurs, la longue exploitation de la théorie des «scripts» et des «plans» de Roger Schank et Robert Abelson aboutit, somme toute, à la démonstration de son inefficacité (car on en voit à plusieurs reprises les limites et les insatisfactions), Gervais en arrive par ce biais à une théorie du «plan-acte» qui permet de «décrire les mécanismes à la fois de développement et d'enchaînement des situations narratives» (p. 380). On se rappellera sans doute ici *Logique*

du récit de Claude Bremond, dont l'auteur reconnaît du reste plus d'une fois l'apport essentiel. De même, si la distinction établie entre le mobile et le motif n'est pas convaincante, on goûte en revanche le «survol du débat sur l'individuation de l'action» (p.41), ainsi que la discussion de la théorie des actes de Moles et Rohmer et de la sémiotique narrative et discursive de Greimas.

Il faut enfin signaler l'intérêt et la variété du corpus servant à la démonstration de Gervais. Il s'agit du roman d'aventures, représenté par les oeuvres de Fenimore Cooper (*Le*

Dernier des Mohicans), d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), de Jules Verne (*Le Tour du monde en 80 jours* et *Michel Strogoff*) et de Robert Ludlum (*The Bourne Identity* et *The Bourne Supremacy*). S'ajoutent également «une série de six fascicules en traduction des aventures de Harry Dickson regroupés sous le titre *Le Professeur Flax, monstre humain*», et «un fascicule en traduction des aventures de Buffalo Bill, *Sur la piste de la terreur du Texas*» (p. 23). En plus de ces romans d'aventures «conventionnels», Gervais utilise «des fictions interactives», à savoir un récit issu de la série «Un livre dont vous êtes le héros» et *Déjà*

vu, un logiciel (p. 23s.). Tous ces textes en apparence hétérogènes ont en commun de former, chacun à sa façon, un récit (p. 24). L'aventure n'est-elle pas d'ailleurs «l'essence de la fiction», selon la formule de Jean-Yves Tadié (*ibid.*)?

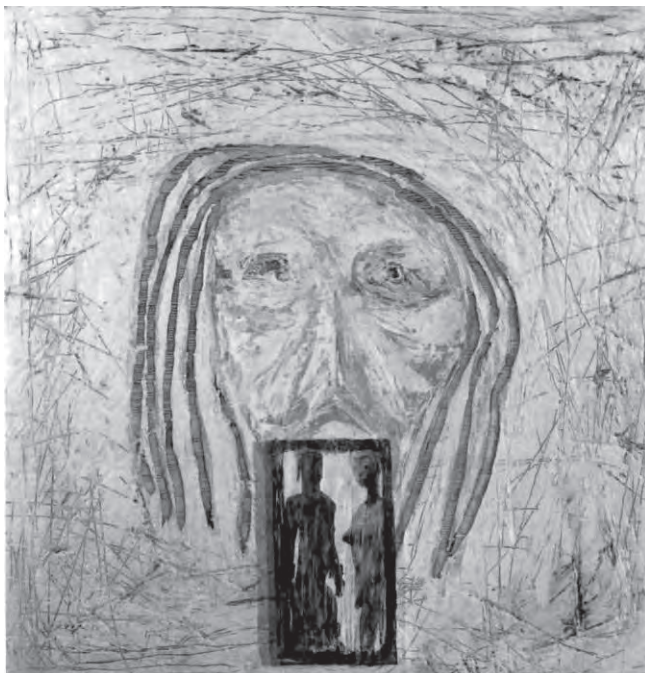
Mises à part les fréquentes coquilles typographiques, *Récits et actions* de Bertrand Gervais est un livre riche, abondant, dont la lecture et la relecture s'imposent d'emblée.

Jean-Guy Hudon
Université du Québec à Chicoutimi

EXPOSITION

Gabriel ROUTHIER
TÊTE FÉTICHE

Exposition tenue à la galerie Simon Blais de Montréal,
du 4 au 29 novembre 1991.



Gabriel Routhier, Série figure/Tête fétiche III,
détail, 1991, techniques mixtes

Je est un autre
Arthur Rimbaud

La pertinence sémiotique de la production récente de Gabriel Routhier réside dans son ouverture remarquable au phénomène translinguistique de l'hétérogénéité plastique et syntaxique. De fait, toutes les oeuvres de cette nouvelle série participent de ce mouvement, de cette transition, de ce passage au métissage d'une diversité de codes artistiques, à l'exception de *Série figure/ les tournesols* (1991) et de *Série figure/zone sourde pour Baselitz* (1991), lesquelles renvoient à la pureté et à la spécificité de la gravure, son autre face.

Dans ce corpus, l'hétérogénéité plastique et syntaxique s'énonce principalement de trois façons. Soit par un traitement hybride, mixant, sur des surfaces de papier et/ou de bois, les

procédés de la gravure, de la peinture et du collage; soit par l'affirmation duelle de la surface et du relief; ou encore par la confrontation de matériaux hétéroclites (bois, papier, acrylique, mine, encre, pastel, photo, etc.). D'autre part, ce phénomène me paraît également traversé de la pluralité des sources que cette production s'approprie et transpose en les citant: l'intégration de photographies de magazines, qui marque ainsi un rapport à la culture du «mineur»; la facture expressionniste de la gravure avant-gardiste des artistes du Die Brücke; le style néo-expressionniste de la peinture trans-avant-gardiste de Georg Baselitz; de même que la référence anthropologique au masque et à la sculpture africaine. Conséquemment, outre ses dimensions translinguistiques et transdisciplinaires,

l'hétérogénéité plastique et syntaxique de cette série se définit aussi par ses aspects transhistoriques et transculturels, et c'est par ce système de citation et de transcodage, de même que par l'expression de l'hétérogénéité pulsionnelle, conditionnée par la remontée du refoulé, qu'est structurée la représentation hypertrophique et déformante d'un autoportrait fantasmatique et que s'organisent les axes multiples et polysémiques de la signification.

Si l'hétérogénéité plastique et syntaxique de cette production relève du nomadisme, et/ou de l'interpénétration des techniques artistiques, et s'élabore par la constitution précaire et instable d'un entre-code, où sont abolies règles et prescriptions, la représentation de l'autoportrait est ici

régie par la traversée hétérogène des pulsions, des désirs, qui orientent l'histoire et la mémoire de l'artiste, son rapport à l'Oedipe, sa relation symbolique et identitaire au corps biologique et au corps social. Or, c'est par le biais de la récurrence, en tant que méthode d'énonciation, et du fragment — qui nie l'intégralité et implique l'idée d'une déchirure : celle de l'élément cité, arraché à son ensemble original et bâtardisé —, que l'artiste projette, symboliquement, sur l'écran de la surface bidimensionnelle, la reconstruction iconique de son autoportrait, lequel devient signe, en proposant, grâce à la métonymie, une métaphore de son individualité, de son identité.

Claude-Maurice Gagnon
Université du Québec à Chicoutimi

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : la TRANSMISSION

JACQUES CARDINAL

Jacques Cardinal, professeur au département de littérature comparée de l'Université de Montréal, est actuellement professeur invité à l'Université de Colombie-Britannique. Ses champs d'études sont, entre autres, les littératures québécoise et canadienne. Ses recherches portent essentiellement sur l'épistémologie et la psychanalyse littéraire. Il publiera cette année un essai sur Hubert Aquin, *Histoire et fondation*.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Anne Élaïne Cliche est écrivain et professeure de littérature à l'Université de Toronto. Elle a publié plusieurs articles d'analyse et de réflexion traitant du sujet de l'écriture et de ses enjeux dans la littérature québécoise. Elle s'intéresse aux figures d'inscription du désir dans la fiction et à la topologie du texte. Son essai *Le Désir du roman*. Hubert Aquin, Réjean Ducharme paraîtra aux éditions XYZ en septembre 92, en même temps que son roman *La Pisseuse*, aux éditions Triptyque.

LISE FONTAINE

Écrivain et enseignante, Lise Fontaine poursuit en ce moment des études de doctorat à l'Université Laval à Québec, où elle collabore à un projet de recherche du Centre de Recherches en Littérature québécoise (CRELIQ) sur «Les oeuvres de la voix dans la communication culturelle». Ses travaux, inspirés de pratiques multidisciplinaires en art contemporain, s'articulent autour des paramètres de l'espace et du corps vus comme données subjectives présidant à la structuration des langages formels.

SIMON HAREL

Simon Harel est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses champs de recherche portent sur les théories psychanalytiques du discours, l'interaction corps-langage dans la littérature française contemporaine (Leiris, Crevel, Artaud), l'étude des relations interculturelles à la faveur de l'énonciation cosmopolite dans la littérature québécoise. Il a publié de nombreux articles (*Protée, Études littéraires, Littérature, Texte, Les Cahiers de recherche sociologique, Voix et images, La Revue canadienne de littérature comparée*). Il est l'auteur du *Voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine* (Le Préambule, 1989, coll. «L'Univers des discours») et de *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez* (Le Préambule, 1990, coll. «L'Univers des discours»). Il est de plus responsable de publication d'un ouvrage collectif à paraître en 1992 aux Éditions XYZ : *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*.

BARBARA HAVERCROFT

Professeure régulière au département d'études littéraires et au Programme de doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, Barbara Havercroft est rédactrice adjointe de *Recherches sémiotiques/ Sémiotique Inquiry*. Ses champs de recherche comprennent les théories de l'énonciation, les théories du postmodernisme et du poststructuralisme, les littératures française et allemande, et les théories féministes. Elle a publié des articles sur les théories de l'énonciation et leur apport à l'interprétation de certains «nouveaux romans», sur la théorie littéraire, et sur la problématique du genre (dans les

deux sens du terme). Elle prépare actuellement un livre sur la crise du sujet dans certaines oeuvres postmodernes.

CHRISTIANE KÈGLE

Christiane Kègle est professeure-chercheuse au département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke. Elle s'intéresse à l'approche sémio-psychanalytique du texte littéraire et travaille présentement sur les corpus de Réjean Ducharme et de Jacques Ferron. Un article sur Julien Bigras a paru dans *Moebius*, no 41 (septembre 1989). Outre plusieurs articles sur Giono, parus dans les actes des Colloques Giono et la revue *Études littéraires*, vol. XV, no 3 (décembre 1982), son livre *Fiction et scriptibilité : l'exemple de Giono* [1989] constitue une approche théorique du texte littéraire, s'inscrivant dans la lignée des travaux de Jacques Lacan. Plus récemment, elle a publié «L'Oeuvre en regard de la théorie psychanalytique», dans *Texte*, no 10, hiver 1990.

CATHERINE MAVRIKAKIS

Catherine Mavrikakis est chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia. Elle a soutenu en 1989 une thèse de doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal, qui porte sur des problèmes de traduction et de psychanalyse et qui sera publiée à la fin de 1992 sous le titre *La Langue malade*. Auteure de quelques articles (*Études littéraires*, *TTR*, etc.), elle a participé à de nombreux colloques (ACFAS, AIPL et Sociétés Savantes).

ROBERT RICHARD

Robert Richard a publié un ouvrage critique sur l'oeuvre d'Hubert Aquin, *Le Corps logique de la fiction*, aux Éditions de l'Hexagone (1990). Il est co-rédacteur d'un ouvrage paru aux Éditions VLB,

L'Instant freudien : psychanalyse et société (1989). Il est aussi le rédacteur d'un numéro spécial de La Revue de l'Université d'Ottawa, intitulé «Hubert Aquin : dix ans après» (1987). Il est le président-fondateur, en 1984, d'un groupe d'études, *L'Instant freudien*, dont le but est de déterminer un champ de pertinence pour une théorie d'analyse littéraire à partir de l'hypothèse de l'inconscient. Il est actuellement au Conseil des Arts du Canada où il est responsable des bourses en création littéraire pour l'ensemble du Canada. Il fait partie du comité de rédaction de la revue internationale *Theleman* de Milan, pour laquelle il prépare un numéro spécial sur le Marquis de Sade.

FERNANDE SAINT-MARTIN

Fernande Saint-Martin est professeure d'histoire de l'art et de sémiologie visuelle à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié plusieurs ouvrages : *Fondements topologiques de la peinture* (1980), *Sémiologie du langage visuel* (1987), *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990). Elle est présidente de l'Association internationale de sémiologie de l'image.

ARTICLES DIVERS

FRANCK EVRARD

Franck Evrard est professeur de Lettres, chargé de cours à Paris VII (Jussieu). Il a publié des études critiques dans *Ciném'action*, *Les Cahiers Queneau*, *Littératures*, *Théâtre/Public* et collaboré à des mensuels culturels (*La Lettre du Livre*) ainsi qu'à une série de «dramatiques» sur France-Culture. Il a publié une quinzaine de textes et nouvelles (*Brèves*, *Cargo*, *L'Ingénu*, *Magie rouge*, *Nyx*, *Taille réelle*, *Stop (Canada)*). Auteur d'une pièce de théâtre «Luna» (Éditions Actes Sud/Papiers), Secrétaire général des Prix Arletty pour le théâtre, il achève une thèse consa-

crée au théâtre contemporain français.

THÉRÈSE PAQUIN

Thérèse Paquin est professeure au département des lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Domaine de recherche et d'enseignement : la littérature de jeunesse, la sémiotique des arts visuels, la sémiotique générale et littéraire, la rédaction de textes. Elle termine présentement une thèse de doctorat sur l'analyse des albums pour enfants (avec Marc Angenot de l'Université McGill). Auteure d'une monographie intitulée *Rhétorique de l'image : quelques modèles logico-sémiotiques* (Éditions GREME, UQAR, 1989) et de plusieurs articles portant sur la littérature enfantine (certains sur la lisibilité de l'image de l'album) dans la revue *Urgences* et dans quelques revues d'éducation comme la *Revue des Sciences de l'Éducation*.

MANON REGIMBALD

Chargée de cours au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, elle a collaboré à la revue *ESSE* (1984-1987), et à partir de 1988 à la revue *ETC Montréal* où elle est membre du comité de rédaction depuis 1990; elle achève la rédaction d'une thèse de doctorat portant sur «la mise en signe de l'installation». Elle a été co-conservateur de l'exposition *Sur les Elles du temps : Camille Claudel et des sculpteurs québécois contemporains* (galerie UQAM, 1984) et conservateur des *Nuits de vitre* (Musée régional de Rimouski, 1989), *Un Siècle éventré* (Galerie de l'Université de Moncton, 1991), *Déplacements nocturnes* (Centre des arts contemporains de Montréal, 1991). Elle a signé les textes des catalogues *Les Nuits de vitre* (1989) et *Génériques* (1991) sur les oeuvres de P.É. Saulnier.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter et à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;

7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

Volume 20 / no 3 : Elle/Signe

Volume 21 / no 2 : Les schémas dans le discours

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

Pour ceux et celles
qui sont
à la recherche
d'originalité
et de rigueur!
Pour ceux et celles
qui veulent être
à la fine pointe
de l'information
culturelle!
Pour ceux et celles
qui veulent en savoir
plus long sur tout
ce qui concerne
les événements
culturels de prestige
ou d'avant-garde!
Soyez parmi
les abonnés
des revues
culturelles!

SODDEP

815, rue Ontario Est

Société

Bureau 202

de développement

Montréal (Québec)

des périodiques

H2L 1P1

culturels

☎ (514) 523-7724

québécois

Télécopieur : 523-9401